



**Universität
Zürich** ^{UZH}

„Maria-Medea“

Eine intertextuelle Lektüre des „Christus patiens“

Abhandlung
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der
Universität Zürich

Vorgelegt von

Lena Krauss

Angenommen im Frühjahrssemester 2018
auf Antrag der Promotionskommission bestehend aus
Prof. Dr. Christoph Riedweg (hauptverantwortliche Betreuungsperson)
Prof. Dr. Manuel Baumbach
Prof. Dr. Gunther Martin
Prof. Dr. Reinhold Gleiß

Zürich, 2021

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	1
2	Forschungsüberblick	7
2.1	Autor und Datierung	7
2.2	Kritik an der Marienfigur des <i>Chr.pat.</i>	16
2.3	Was das für diese Arbeit am <i>Chr.pat.</i> bedeutet	22
3	Methodenkapitel	
	Leser, Autor, Cento-Drama	23
3.1	Leser, Lektüre und Textintention	23
3.1.1	Was das für diese Arbeit am <i>Chr.pat.</i> bedeutet	28
3.2	Autor, Drama und der dramatische Nebentext	31
3.2.1	Wer spricht im Drama?	31
3.2.2	Kein Erzähler im Drama	37
3.2.3	Auktoriale Zusatzstrukturierungen dramatischer Repliken	42
3.2.4	Der intertextuelle Dialog als eine Art dramatischer Nebentext	43
3.2.5	Was das für diese Arbeit am <i>Chr.pat.</i> bedeutet	49
3.3	Cento und Intertextualität	51
3.3.1	Antike Definitionen des Cento	55
3.3.2	Die textintentionale Durchlässigkeit des antiken Cento	68
3.3.3	Der <i>Chr.pat.</i> als (textintentional) intertextueller Cento-Text	74
3.3.4	Was das für diese Arbeit am <i>Chr.pat.</i> bedeutet	81
4	Maria – <i>Medea</i>, <i>Bakchen</i>, <i>Rhesos</i>	83
4.1	Die <i>Medea</i> im <i>Chr.pat.</i> und die Marienfigur	92
4.1.1	Die <i>Medea</i> im Dramenprolog	93
4.1.2	Die rasend verzweifelte Maria (v.a. des ersten <i>Chr.pat.</i> -Teils)	146
4.1.3	Zusammenfassung (die infolge der sinnlichen Wahrnehmung rasend verzweifelte ‚Maria-Medea‘)	158
4.2	Die <i>Bakchen</i> im <i>Chr.pat.</i> und die Marienfigur	160
4.2.1	Die göttlich erkennende Maria (v.a. des zweiten <i>Chr.pat.</i> -Teils)	166

4.2.2	Zusammenfassung (die in <i>Bakchen</i> -Versen mit dem $\nu\omicron\upsilon\varsigma$ göttlich erkennende Maria)	171
4.3	Der <i>Rhesos</i> im <i>Chr.pat.</i> und die Marienfigur	174
4.3.1	Die Maria, deren Hoffnung sich sicher erfüllt	183
4.3.2	Zusammenfassung (die in <i>Rhesos</i> -Versen das (im Gegensatz zum <i>Rhesos</i>) glückliche Ende des <i>Chr.pat.</i> antizipierende Maria	188
4.4	Kapitelzusammenfassung	190
5	Zusammenfassung und Ausblick: Maria als Euripideïsche Heldin	203
5.1	Die ‚verbürgerlichte‘, ‚verweiblichte‘ und ‚emotionalisierte‘ Tragödie des Euripides	208
5.2	Eine ‚typisch‘ Euripideïsche Dramenfigur	215
5.3	Maria als Euripideïsche Heldin im <i>Chr.pat.</i>	218
	Literaturverzeichnis	240

Kapitel 1

Einleitung

Der *Christus patiens* (im Folgenden nur noch abgekürzt als *Chr.pat.* bezeichnet¹) ist ein christliches Cento-Drama in, bis auf wenige Ausnahmen,² 2531 jambischen Trimetern,³ die sich zu ca. einem Drittel in die Verse unterschiedlicher, größtenteils Euripideischer, aber auch Aischyleischer Tragödien oder die *Alexandra* des Lykophron einschreiben. Vorgeschaltet ist dem Drama in demselben jambischen Versmaß eine dreißigzeilige sogenannte Dichterpräfatio, in welcher der ‚Dichter‘ – entweder der reale Autor des *Chr.pat.*, wer auch immer er sein mag, oder bloß ein sekundärer Schreiber der Präfatio, der sich als dieser ausgibt – ankündigt, dem Rezipienten im Folgenden vom „Welt-errettenden Leiden“ Gottes (*pr.* 4) in der „Art und Weise des Euripides“ (κατ’ Εὐριπίδην, *pr.* 3) zu erzählen. An das Drama angeschlossen wiederum sind in einundsiebzig ebenfalls jambischen Trimetern zwei Gebete (2532–2602), von denen sich das eine an Jesus (2532–2571) richtet, den „Löser der [auf Erden] unlösbaren Sünden“ (δεμῶν ἀλύτων ... / ... δεσμολύτης, 2532f.), das andere an Maria (2572–2602), die Θεοτόκος, die „Fürbitterin“ des Sünders bei ihrem Sohn (πρέβις, 2589) und seiner „grössten Rettung vor allen [Sünden] überall“ (μεγίστη πανταχοῦ σωτηρία, 2602, vgl. 2858, 2588, 2598).⁴

Bei den Antworten auf die Fragen nach Autor und Entstehungszeit des *Chr.pat.* herrscht trotz der mittlerweile viereinhalb Jahrhunderte andauernden Forschung vornehmlich zu diesen zwei Themen bis heute Uneinigkeit – und dies, obwohl gemäß Tuilier (1969) die meisten Handschriften des *Chr.pat.*, darunter auch die wichtigen frühen, Gregor von Nazianz als seinen Autor nennen (mehr hierzu in Abschnitt 2.1). Dass Gregor von Nazianz’ Autorschaft überhaupt seit dem Ende des 16. Jh.s, also nur wenige Jahrzehnte nach der ersten Druckausgabe (1542), in Frage gestellt wird, hängt damit zusammen, dass seitdem

¹ Alle Übersetzungen des *Chr.pat.* und anderer griechisch- wie lateinischsprachiger Texte stammen, sofern dies nicht anders vermerkt ist, von der Verfasserin der vorliegenden Arbeit selbst.

² Bspw. Anapäste (1461–63) und Ausrufe αἶ αἶ, ἰὼ ἰὼ, ὅττοτοτοί u.a.

³ Bzw. in, nach Hunger, 1978, 102, byzantinischen Zwölfsilbern, weil lange Silben nicht mehr in zwei Kürzen aufgelöst werden. Zum byzantinischen Zwölfsilber siehe Hunger, 1978, 91–93.

⁴ Die zwei Gebete stehen vor allem aus inhaltlichen Gründen außerhalb der dramatischen Handlung, weil in ihnen Maria als zum Himmel Aufgefahrene angerufen wird. Siehe hierzu ausführlicher Anm. 211 in Kapitel 3.

immer wieder sowohl die Mariendarstellung des *Chr.pat.* als auch die Centoschreibweise eines Gregors von Nazianz, des als so groß empfundenen Theologen und Dichters, für unwürdig erachtet worden sind.

Rezeptionszeugnisse, nach welchen bereits vor dem 16. Jh. Marienbild und/oder Centoschreibweise des *Chr.pat.* problematisiert worden wären, sind der Verfasserin der Arbeit nicht bekannt. Die relativ große Anzahl der erhaltenen Handschriften aus dem 13. bis zum 16. Jh. – fünfundzwanzig nach Tuilier (1969) –, in welchen sich zudem eine Vielzahl von Spuren älterer Überlieferungsstränge finden lassen, zeigt hingegen, dass der *Chr.pat.* in dieser Zeit reichhaltig rezipiert wurde⁵ – selbstverständlich ohne dass dieser Befund auch Rückschlüsse auf etwaige positive wie negative Haltungen zuließe, welche dem *Chr.pat.* insgesamt, seiner Mariendarstellung und/oder seiner Centoschreibweise bei der Rezeption des *Chr.pat.* tatsächlich auch entgegen gebracht worden sind.

Thema des *Chr.pat.* ist, so die Dichterpräfatō, das „Welt-errettende Leiden“ Gottes (τὸ κοσμοσωτήριον ... πάθος, *pr.* 4), d.h. der Kreuzigungs- und Heilsmythos vom Tod und der Auferstehung Jesus Christus', des Sohnes Gottes, welche insbesondere aus den vier kanonischen Evangelien bekannt sind. Erzählt bzw. auf die (imaginäre⁶) Bühne gebracht werden also im *Chr.pat.* die aus dem Neuen Testament bekannten Ereignisse vom letzten Abendmahl am Donnerstagabend bis hin zu Jesus Christus' Wiedererscheinen vor der Gruppe der elf Jünger am Sonntagabend im Hause der Mutter des Markus.⁷ Von diesen wiederum werden einige Ereignisse in rückblickenden Botenberichten erzählt,⁸ andere in

⁵ Tuilier, 1969, 27–34. Vgl. auch Vakonakis, 2011, 63: „Die ‚Tragödie‘ ist uns in fünfundzwanzig Handschriften überliefert, was für die Beliebtheit des Werkes in der der Zeit nach dem 13. Jh. spricht, in das die älteste dieser Handschriften datiert wird.“

⁶ Die vorliegende Arbeit gebraucht den *Chr.pat.* als einen intertextuellen Text, dessen intertextuelle Verweise nicht nur erkannt, sondern auch weitergedacht werden sollen, also als Lesedrama. Zur Frage nach der dramatischen Aufführungspraxis in spätantiker und byzantinischer Zeit sowie der Aufführbarkeit des *Chr.pat.* siehe bspw. Vakonakis, 2011.

⁷ Nämlich: die Bereitung des letzten Abendmahls, die Offenbarung des Verräters durch ein Stück Brot, der Gang zum Ölberg und die letzte Reden Jesus' an die Jünger, der Gang nach Getsemani, der Judaskuss, die Verhaftung Jesus', die Verleugnung Jesus' durch Petrus, der Prozess und die Verurteilung Jesus' zum Tode, der Zug von Gabbata nach Golgatha, die Kreuzigung Jesus', die Misshandlung und Verhöhnung Jesus' am Kreuz, Jesus' Sterben und sein Tod, das Doppelquellwunder, die Grababnahme, die Beerdigung des Toten im Felsengrab, die Bewachung und Versieglung des Grabes durch die Wache des Pilatus, der Wunsch der Frauen, den Toten zu salben, der Gang Marias und Maria Magdalenas zum Grab am Sonntagmorgen, die mysteriöse Wegrollung des Steins (Mt 28,2–4; Lk 24,3–5), die Flucht der Wache und der Betrug der Hohepriester (Mt 28,11–15), die Auffindung des leeren Grabes, die Erscheinungen des schneeweißen Engels auf dem Stein vor dem Grab sitzend sowie des Auferstandenen selbst der Maria und Maria Magdalena (Mt 28,5–11), die Erscheinung des Jünglings in weiß im Innern des Grabes der größeren Gruppe von Frauen (Mk 16,5–8), Maria Magdalenas alleiniger Gang zum Grab gemeinsam mit Johannes und Simon Petrus und die Erscheinung der zwei Engel zur rechten und zur linken Seite im Innern des Grabes sowie des Auferstandenen vor dem Grab ihr allein (Joh 20,1–18), die Erscheinung des Auferstandenen den zwei Jüngern auf dem Weg nach Emmaus (Lk 24,13–35), die Erscheinung des Auferstandenen den elf Jüngern im Hause der Mutter des Markus durch die verschlossene Türe hindurch (Joh 20,19–23), der Sendungsbefehl des Auferstandenen an die Jünger, ihre Begeisterung mit dem heiligen Geist, sowie ihre Bevollmächtigung, Sünden auf Erden zu lösen (insb. Joh 20,19–23).

⁸ Bspw. Bote 1 (= einer der geflohenen Jünger): Abendmahl bis zum Judaskuss und zur Verhaftung im Garten Getsemani; Bote 2 (= der geheilte Blinde): Prozess und Verurteilung Jesus' durch Pilatus; Bote 3 (= Johannes): Zug von Gabbata nach Golgatha, Kreuzigung; Bote 4: die Wache am Grab und ihr Schrecken bei der Auferstehung des Toten; Maria Magdalena: die Erscheinung des Auferstandenen ihr

teichoskopischer Rede vermittelt,⁹ die meisten aber werden sowohl auf der (imaginären) Bühne gezeigt als auch, wie es für das antike Drama insgesamt typisch ist,¹⁰ gleichzeitig sprachlich vermittelt und dabei außerdem aus den jeweiligen Figurenperspektiven analysiert und kommentiert.¹¹

Die größte Auffälligkeit des *Chr.pat.* liegt dabei darin, dass es sich bei diesem christlichen Kreuzigungs- und Heilsdrama um ein Cento-Drama handelt, das zu einem beträchtlichen Anteil sein biblisch vorgeprägtes Figurenpersonal unter der Verwendung von Vers- bzw. Versstückzitatensprechen lässt, die ursprünglich aus den Reden meist Euripideischer Dramenfiguren stammen. Aus dieser Besonderheit des *Chr.pat.* als eines sogenannten Cento-Dramas entwickelt sich die Ausgangsfrage dieser Arbeit, welche Wirkungen sich nämlich bei einer Lektüre des *Chr.pat.* festmachen lassen, wenn man die Euripideszitate als intertextuelle Verweisungen mitliest, d.h. einen sich daraus (möglicherweise) ergebenden intertextuellen Dialog zur Sinnkonstitution des *Chr.pat.* mithinzuzieht. Diese Ausgangsfrage beinhaltet demnach auch die Fragen danach, was etwa die Verwendung von Rede Euripideischer Figuren in denjenigen der Figuren des *Chr.pat.* mit diesen Figuren macht, oder in welchen Hinsichten und mit welchen Folgen dadurch die Figuren des *Chr.pat.* mit denjenigen der anzitierten Euripideischer Figuren in einen intertextuellen Dialog miteinander treten. Und schließlich auch die Frage danach, wohingehend sich dann dieser intertextuelle Dialog deuten bzw. wie sich seine für die Dramenfiguren des *Chr.pat.* konkrete Wirkung beschreiben lässt.

Hinsichtlich dieser Fragen nach den möglichen Wirkungszusammenhängen eines sich aus der Einspielung von Euripideszitaten in die Figurenrede des *Chr.pat.* ergebenden intertextuellen Dialogs zwischen dem *Chr.pat.* und den anzitierten Euripideischen Dramen dürfen als besonders auffällig zwei weitere Besonderheiten des *Chr.pat.* gewertet werden, nämlich: erstens, dass es die Figur der Maria ist, welche dadurch, dass sie am meisten im Drama spricht, zur Protagonistin des christlichen Kreuzigungs- und Heilsdrama im *Chr.pat.* erhoben wird; und zweitens, dass der *Chr.pat.* und hier insbesondere die Marienreden seines ersten und längsten Teils,¹² in welchem Maria vor dem Kreuze ihres Sohnes immer wieder bis hin zur Selbstaufgabe zu verzweifeln droht, sich vor allen anderen, auch vorstellbaren Euripides-Tragödien ausgerechnet in die *Medea* einschreibt. Auffällig ist diese zweite Beobachtung deshalb, weil die *Medea* mit ihrer Medeafigur eine Mutter

allein, als sie mit Johannes und Simon Petrus zum Grab gegangen war.

⁹ Bspw. Maria: der Zug nach Golgatha.

¹⁰ Im antiken Drama gibt es, im Unterschied zum modernen Drama, keine ‚nebentextlichen‘ Regieanweisungen, was und wie etwas auf der Bühne geschieht. Die auf der Bühne dargestellte Handlung muss daher aus der ‚haupttextlichen‘ Figurenrede erschlossen werden, in welcher diese kommuniziert wird. Siehe zu diesem Themenkomplex bspw. Pfister, 1982.

¹¹ Bspw. Jesus’ Leiden und Sterben, das Doppelquellwunder, Jesus’ Begräbnis, die Auffindung des leeren Grabes, die Wunder am Grab (Wegrollung des Steins, Erscheinung von schneeweißem Engel auf dem Stein und Jüngling in weiß), Erscheinung des Auferstandenen vor dem Grab und im Innern des Grabes sowie im Hause der Mutter des Markus, die Erzählung der Jünger, welchen auf ihrem Weg nach Emmaus der Auferstandene erschienen ist.

¹² Zur Dreiteilung des *Chr.pat.* siehe ausführlicher S. 86f.

auf die Bühne bringt, welche innerhalb der bis in die Gegenwart reichenden Rezeption des Euripidesdramas zu der Kindermörderin *par excellence* geworden ist.

Aus diesem Zusammenhang ergeben sich die nun konkreter zu stellenden Ausgangsfragen der vorliegenden Untersuchung: In welche Art des intertextuellen Dialogs treten die am Tod ihres Sohnes verzweifelnde Maria insbesondere des ersten *Chr.pat.*-Teils und die kindermordende Medea aus der gleichnamigen Euripideischen Tragödie bzw. wie lässt sich diejenige Wirkung konkret beschreiben, welche sich aus einem derartigen, intertextuellen Dialog zwischen den zwei auf den ersten Blick prinzipiell so gegensätzlich scheinenden Frauenfiguren ergibt?

Die zentrale Leitfrage der vorliegenden Untersuchung also ist, welche Wirkung sich spezifisch aus dem intertextuellen Dialog zwischen den Marienreden und der Marienfigur des *Chr.pat.* auf der einen und der *Medea* und ihrer Medeafigur auf der anderen Seite ergibt. Daran angeschlossen sollen in dieser Arbeit wiederum die damit in Zusammenhang stehenden Fragen nach den spezifischen Wirkungen sein, welche sich aus den intertextuellen Einschreibungen des *Chr.pat.* im Allgemeinen und der Marienreden im Speziellen in die *Bakchen* sowie den *Rhesos* ergeben. Diese Fragen ergeben sich aus den Auffälligkeiten, dass so, wie die intertextuellen Einschreibungen des *Chr.pat.* in die *Medea* den ersten Dramenteil dominieren, die intertextuellen Einschreibungen des *Chr.pat.* in die *Bakchen* im zweiten und diejenigen in den *Rhesos* im dritten Dramenteil vorherrschen, in welchen es nach der Verzweiflung Marias im ersten Dramenteil um die Gotteserkenntnis der Maria (Teil zwei) und um die Erfüllung ihrer Hoffnung auf die Auferstehung des Sohnes von den Toten (Teil drei) geht (hierzu ausführlicher Kapitel 4).

Was die kindermordende Medea und die um ihr Kind trauernde Maria miteinander zu tun haben, dafür schlägt diese Arbeit in Kapitel 4 eine Antwort vor, welche mit der spezifischen *Medea*-Rezeption im *Chr.pat.* als einer Tragödie des ‚erotischen‘ Wahnsinns, auf der einen, und der spezifischen Konzeption seiner Marienfigur als eines Menschen, der wie Medea an diesem ‚erotischen‘ Wahnsinn leidet, auf der anderen Seite zusammenhängt. Dadurch wird die Marienfigur des *Chr.pat.*, die auch im *Chr.pat.* die Mutter des wahren Sohnes Gottes (Θεοτόκος) ist, als eine dargestellt, welche nicht nur infolge ihrer Gottesmutterschaft voll und ganz gottbegeistert ist und weitestgehenden Einblick in das göttliche Heilsplanen besitzt, sondern auch – zum Teil auch in extremer Art und Weise – gleichzeitig ganz Mensch ist: Als solcher nämlich leidet die Marienfigur des *Chr.pat.* wie Medea seit Adam und Eva am Fehler des ‚erotischen‘ Wahnsinns, welcher dem Menschen den Geist/Verstand (νοῦς) löst, und begeht dann mehr oder weniger gezwungenermaßen Fehlentscheidungen, welche sie insbesondere im ersten Dramenteil über das Leiden ihres wahrhaft göttlichen Sohnes in eigentlich unangemessener Art und Weise – wie es im Drama selbst immer wieder heißt – über Gebühr verzweifeln lassen.

Marias ganz-Mensch-Sein, welches sich sowohl in ihren verzweifelten Reaktionen über Gebühr auf den Tod ihres Sohnes als auch in den intertextuellen Einschreibungen ih-

rer Verzweiflungsreden in die *Medea* im ersten *Chr.pat.*-Teil offenbart und im Dialog mit dem Marienprolog und seiner ‚Eva-Medea‘ mit der *conditio humana* seit dem Sündenfall begründet wird, hängt wiederum, so ist in Kapitel 4 und 5 ausführlicher dargelegt, mit der spezifischen Textabsicht des *Chr.pat.* zusammen, Maria so zu der dem Sünder wohlwollenden (εὖ φρονεῖσα, 2601) Retterin und Fürbitterin bei ihrem Sohn zu machen, als welche sie im letzten Gebet am Schluss des Drama angerufen wird. Denn wer könnte dem Sünder, welcher als selbst Mensch stets aus ‚erotischem‘ Wahnsinn sündig wird, wohlwollender begegnen, als die Figur der ‚Maria-Medea‘, welche im *Chr.pat.* die Berücksichtigung des ‚erotischen‘ Wahnsinns selbst am eigene Leib fast bis zum Äußerten erlebt, doch mit der geistigen Rückbesinnung auf die göttliche Wahrheit erfolgreich überwunden hat.

Diejenige Wirkung also, welche sich aus den intertextuellen Einschreibungen der Marienreden in die *Medea* ergibt, lässt sich am Schluss von Kapitel 4 als die Konnotation von Marias Geisteszustand beschreiben, in welchem sie in *Medea*-Versen spricht (meistenteils verzweifelnd im ersten Dramenteil), als rasend gegen den Verstand, wozu im Gegensatz diejenigen Wirkungen stehen, welche sich aus den intertextuellen Dialogen des *Chr.pat.* und seiner Marienreden mit den *Bakchen* und dem *Rhesos* ergeben. Denn diese lassen sich beschreiben zum einen als Konnotation von Marias Geisteszustand, in welchem sie in *Bakchen*-Versen spricht (meistenteils den göttlichen Heilsplan offenbarend im zweiten Dramenteil), als verstandesgemäße Rückbesinnung auf das geistig eigentlich Erkannte (= das wahre Gott-Sein des Sohnes und die Wahrhaftigkeit des göttlichen Heilsplanes) sowie (infolge dessen) als wiedererlangte sichere Gotteserkenntnis, welche beide Folge ihrer Abkehr vom sinnlichen Wahrnehmungseindruck sind; zum anderen als Konnotation von Marias Geisteszustand, in welchem sie in *Rhesos*-Versen spricht (meistenteils in sicherer Hoffnung auf und festem Glauben an die Erfüllung des göttlichen Heilsplanes gegen Ende des zweiten und zu Beginn des dritten Dramenteils), als sichere Erwartung der Erfüllung ihrer Hoffnung auf Rettung aus Leid und Tod.

Aus diesen beobachtbaren und in Kapitel 4 ausführlich nachgezeichneten Wirkungszusammenhängen der intertextuellen Dialoge der Marienreden mit der *Medea* (insbesondere in Marias Verzweiflungsreden), den *Bakchen* (insbesondere in Marias Offenbarungsreden) und dem *Rhesos* (insbesondere in Marias Hoffnungsreden) lässt sich am Schluss dieser Untersuchung konstatieren, dass sich eine plausible intertextuelle Lesart des *Chr.pat.* aus der These gewinnen lässt, der *Chr.pat.* rufe die *Medea* als Tragödie der unverständigen Raserei, die *Bakchen* als Tragödie der sicheren Gotterkenntnis und den *Rhesos* als Tragödie der Erfüllung der sicheren Hoffnung auf Rettung aus Leid und Tod auf, was wiederum in eben zusammengefasstem Sinne sinnstiftend in eine eigene intertextuelle Lektüre des *Chr.pat.* und seiner Marienreden eingespielt werden kann.

Bevor allerdings diese intertextuelle Lesart des *Chr.pat.* und seiner Marienfigur im Hauptkapitel 4, ausgehend vom Marienprolog und seiner ‚Eva-Medea‘, ausführlich dargelegt wird, folgt im Anschluss an diese Einleitung zunächst der Forschungsüberblick

(Kapitel 2). Dieser beschäftigt sich nur am Rande mit der Autor- und Datierungsfrage, weil eine Beantwortung dieser Fragen für das Ziel dieser Arbeit, eine Antwort auf die Frage nach einem möglichen Wirkungszusammenhang des intertextuellen Dialogs zwischen dem *Chr.pat.* sowie seiner Marienfigur und den Euripides-Tragödien *Medea*, *Bakchen* und *Rhesos* nicht besonders zielführend ist.

Viel eher als die Autor- und Datierungsfrage soll hier der mal eher theologisch, mal eher literaturwissenschaftlich ausgerichteten Kritik am *Chr.pat.* und seiner Marienfigur nachgegangen werden, die seit dem Ende 16. Jh.s neben der Autor- und Datierungsfrage ein weiterer wichtiger Beschäftigungsgegenstand ist. Ziel hiervon ist, durch diese Darlegung der (meist negativ ausfallenden) Kritik am *Chr.pat.* und seiner Marienfigur das Fundament für das sich an das Hauptkapitel (Kapitel 4) anschließende letzte Kapitel (Kapitel 5) dieser Arbeit zu legen. In diesem letzten Kapitel 5 soll nämlich dargelegt werden, inwieweit der *Chr.pat.* nicht nur, indem er Euripideszitate verwendet, sondern auch indem er seine Marienfigur zu einer typisch Euripideischen Heldin bzw. zu einer Protagonistin eines typisch Euripideischen Dramas macht – nicht zuletzt natürlich auch durch die überaus zahlreichen Euripideszitate –, das christliche Kreuzigungs- und Heilsdrama ‚euripideisiert‘, d.h. κατ’ Εὐριπίδην (*pr.* 3) umdichtet. Hierzu wird in Kapitel 5 von Merkmalen des Euripideischen Dramas ausgegangen, welche gemäß Euripidesrezeption als Typica Euripideischer Tragödien gelten dürfen. Denn viele dieser sogenannten Typica des Euripideischen Dramas und seiner Figuren decken sich in auffälliger Art und Weise mit den Punkten der Kritik am *Chr.pat.* und seiner Marienfigur.

Das sich an den Forschungsüberblick (Kapitel 2) anschließende Methodenkapitel wird sich mit den Fragen nach dem Zusammenhang zwischen Leser, Autor und Cento-Drama (Kapitel 3) beschäftigen. Diese Zusammenhänge müssen deshalb vor der vorliegenden Untersuchung, ob, wie weit und wohin gehend der *Chr.pat.* mit Euripides ein intertextuelles Spiel betreibt, diskutiert werden, weil sonst diese Arbeit nur stillschweigend zugrunde legen würde, dass es zur Textstrategie des *Chr.pat.* als eines Cento-Dramas gehört, der Leser möge den intertextuellen Dialog zwischen dem *Chr.pat.* sowie seiner Marienfigur und den Euripideischen Tragödien aktivieren. Hierzu allerdings muss zunächst herausgearbeitet werden, dass es zur Textstrategie des *Chr.pat.* als eines Cento-Textes immer dazugehört, auch als ein intertextueller Text gelesen zu werden, d.h. als ein Text, der ein intertextuelles Spiel zu seiner Sinnkonstitution berücksichtigt haben ‚will‘, – und dies, obwohl die aus der Antike auf uns gekommenen Cento-Poetiken bzw. Cento-poetologischen Äußerungen (insbesondere Ausonius) auf das genaue Gegenteil, nämlich den Ausschluss des intertextuellen Spiels, abzuzielen scheinen.

Kapitel 2

Forschungsüberblick

2.1 Autor und Datierung

Ca. dreißig Jahre nach der *editio princeps* des *Chr.pat.*, welche Bladus, der handschriftlichen Tradition folgend, 1542 unter dem Namen von Gregor von Nazianz in Rom herausgibt, äußert Leuvenklaius in seiner Übersetzung des Dramas ins Lateinische 1571 die ersten Zweifel an der Autorschaft des Gregor von Nazianz’ aus stilistischen Gründen.¹ Seither, d.h. seit mittlerweile nun rund viereinhalb Jahrhunderten, wird die Forschung zum *Chr.pat.* weitestgehend von Autor- und Datierungsfragen bestimmt – und trotzdem herrscht bis heute bei den Antworten auf diese Fragen Uneinigkeit. So sprechen sich bspw. die Arbeiten von Wojtylak-Heszen (2004) und von Vakoukakis (2011) für Datierungen des *Chr.pat.* aus, welche (erneut) um ganze sieben bis acht Jahrhunderte auseinanderliegen,² um nur ein Beispiel aus jüngerer Zeit anzuführen.

Dass eine Klärung dieser Fragen bis heute nicht gelungen ist, liegt nicht zu einem geringen Teil auch daran, dass es sich beim *Chr.pat.* um ein Cento-Drama handelt, welches sich in ca. einem Drittel bis der Hälfte seiner Verse mittels im Einzelnen unterschiedlich weitreichender wortwörtlicher Übernahmen größtenteils in die Tragödien des Euripides einschreibt. Denn auch nachdem 1969 Tuilier die Zuschreibung des *Chr.pat.* zum Œuvre des Gregor von Nazianz durch die gesamte Handschriftentradition hindurch hat nachweisen können, sieht sich nach Most, der sich 2008 gegen die Authentizität der handschriftlichen Autorzuschreibung ausspricht, jeder Versuch, die Fragen nach Datierung und Autor zu beantworten, erneut vornehmlich auf interne Kriterien wie bspw. Sprache, Stilistik, Metrik, Inhalt u.ä. zurückgeworfen. Dass dies im Falle des *Chr.pat.* als eines Cento-Dramas κατ’ Εὐριπίδην (*pr.* 3) mit besonders großen Schwierigkeiten verbunden ist, liegt auf der

¹ Leuvenklaius, 1571, 921: Nam nec in verbis, nec sententiis acumen ac τὸ στρογγύλον Gregorii nostri agnoscitur: ut taceam nullam heic lagum haberi rationem, quae versibus Iambicis praescriptae sunt, et a Gregorio sane quam accurate observantur iambicis in poematis, quorum nos eam habemus copiam, ut versuum . . . numerum excedant, non computatis iis, qui typis ante hac sunt excusi.

² Wojtylak-Heszen, 2004 spricht sich für die Autorschaft des Gregor von Nazianz (* 329) aus, Vakoukakis, 2011, 97–103 dagegen argumentiert für eine Spätdatierung des *Chr.pat.* ins 11./12. Jh.

Hand.³

Doch die meisten der von Tuilier für seine Edition (1996) herangezogenen fünfundzwanzig Handschriften aus dem dreizehnten bis sechzehnten Jahrhundert, darunter auch die wichtigen frühen, nennen, so zeichnet Tuilier im Vorwort seiner Edition nach, in den dem Drama vorangestellten Einleitungsparaphrasen, paraphrasierenden Titeln oder Autorbiographien Gregor von Nazianz als den Autor des *Chr.pat.* Auch Bladus, der Herausgeber der *editio princeps* des *Chr.pat.* (Rom 1542), der dem Drama den Titel ΧΡΙΣΤΟΣ ΠΑΣΧΩΝ gibt, den er aus einer Rede Marias entwickelt, in welcher in kurzen Abständen dreimal Formen des Partizips πάσχων verwendet werden – παῖδα πάσχοντα (502), πάσχοντα τοῦτον (515); πάσχοντος υἱοῦ (530)⁴ –, folgt mit seiner Edition einfach der handschriftlichen Tradition der Autorzuschreibung. Es ist daher eigentlich unverständlich, warum dies seit nunmehr fast viereinhalb Jahrhunderten immer wieder in Zweifel gezogen wird.

Dass aber die Autorschaft Gregor von Nazianz' ca. dreißig Jahre nach Bladus' *editio princeps* bis heute trotzdem immer wieder in Frage gestellt wird, hängt damit zusammen, dass die Mariendarstellung des *Chr.pat.*, seine Centoschreibweise sowie metrische, stilistische, dramaturgische u.a. Auffälligkeiten – letztere vor allen vor dem Hintergrund eines als klassisch verstandenen und normativ gesetzten Tragödienideals der Tragödie des 5. vorchristlichen Jahrhunderts – immer wieder eines Gregors von Nazianz für unwürdig erachtet werden. So äußert bspw. Leuvenklaius 1571 aus metrisch-stilistischen Unregelmäßigkeiten die ersten Zweifel an der Autorschaft Gregors,⁵ Baronius stört sich 1588 an der unkanonischen und daher ‚un-gregorianischen‘ Darstellung des Mariencharakters, weil diese ihr Schicksal nicht still ertrage, sowie, wie Leuvenklaius, an metrischen Auffälligkeiten⁶ und Possevin findet 1593, die Centoschreibweise – in dem Sinne eines für negativ befundenen Sich-mit-fremden-Federn-Schmückens – habe ein Gregor von Nazianz, der große Theologe und Dichter, nicht nötig gehabt.⁷

Es gibt zahlreiche gute Darstellungen der Forschungsgeschichte zu den Fragen nach Autor und Datierung des *Chr.pat.*, welche aufgrund der Heftigkeit der Gefühle, welche dort dem *Chr.pat.* bewundernd bzw. verachtend entgegengebracht werden, aufschlussreich zu lesen sind, – allen voran Trisoglios „Rassegna delle Attribuzioni“ (1974).⁸ Es wird deswegen an dieser Stelle darauf verzichtet, die Forschungsgeschichte erneut im Detail

³ So auch Most, 2008, 234: „... it is obvious that, given the character of a cento of which almost half of the lines are taken over from other texts, the assignment of authorship on the basis of internal criteria alone is particularly difficult.“

⁴ So Vakonakis, 2011, 118.

⁵ Leuvenklaius, 1571, 921.

⁶ Baronius, 1846.

⁷ Possevin, 1593.

⁸ Trisoglio, 1974 (= die chronologische Darstellung der Arbeiten zur Autorfrage des *Chr.pat.* aus den Jahren 1571 bis 1971); aber auch Augusti, 1855; Eichstädt, 1816; Ellissen, 1855, XX–LI; Brambs, 1884, bes. 3–7; Tuilier, 1969, 11–18; Swart, 1990b, 18–73 (= eine thematische Anordnung der Argumente für und wider die Autorschaft Gregors aus Publikationen bis zum Jahre 1969, also ein thematisch geordneter Trisoglio + eine chronologische Anordnung der Publikationen zum Thema seit 1969 bis 1990, also eine Fortsetzung Trisoglios); Vakonakis, 2011, 65–96.

darzulegen; dies auch deshalb, weil für die Fragestellung der vorliegenden Arbeit eine Antwort auf diese Fragen nicht primär von Interesse ist und daher von dieser Arbeit auch keine Antworten auf diese Fragen angestrebt werden. Die Arbeit beschränkt sich daher darauf, die größeren Linien dieser ungewöhnlichen und, nach Trisoglio (1974), so einzigartigen Forschungsgeschichte⁹ mit besonderer Berücksichtigung von Tuilier (1969) und Most (2008) nachzuzeichnen, welche die kritischen Wendepunkte in der Klärung von Autor und Datierung des *Chr.pat.* aus jüngster Zeit darstellen.

Aufbauend auf den umfangreichen Mängelkatalogen der vergangenen Jahrhunderte, welche den *Chr.pat.* bspw. aus Gründen des Redestils seiner Figuren, metrischer Auffälligkeiten, der Centoschreibweise, der Dramaturgie, der Charakterdarstellung und/oder der christlichen Dogmatik für ein literarisches Werk dezidiert minderwertiger Qualität betrachteten, war bis Mitte des 20. Jh.s im Großen und Ganzen *communis opinio*,¹⁰ Gregor von Nazianz nicht als den Autor des *Chr.pat.* anzusehen¹¹ – ohne freilich hierbei zu einer Einigkeit darüber zu gelangen, wer denn sein Autor stattdessen sei.

Tuilier verlied daher 1969 mit seiner Edition, welche den Titel *Grégoire de Nazianze. La Passion du Christ. Tragédie* trägt, dem Lager der Befürworter der Autorschaft des Gregor von Nazianz’ insbesondere dadurch Auftrieb,¹² dass er aufzeigen konnte, dass Gregor von Nazianz durch die gesamte Handschriftentradition hindurch als der Autor des *Chr.pat.* genannt wird.¹³ Tuilier hätte damit aus der Autor- und Datierungsfrage, in der Formulierung von Most (2008), beinahe ein „open-and-shut case“ gemacht,¹⁴ wenn nicht erneut wegen stilistischer, inhaltlicher, metrischer u.a. Gründe Gegenstimmen laut geworden wären,¹⁵ und wenn Most 2008 selbst nicht dafür argumentiert hätte, dass allen Autorzuschreibungen, welche die handschriftliche Tradition zeigt, letztendlich kein unabhängiger Zeugniswert beigemessen werden darf.

Die unter den Handschriften am meisten verbreitete Autorzuschreibung – sie findet sich gemäß Tuilier (1969) in der frühen Handschrift A (*Parisinus* gr. 2707) um 1300,¹⁶ denjenigen zwölf Handschriften der Gruppe Δ aus dem 14.–15. Jh. sowie den Handschrif-

⁹ Vgl. Trisoglio, 1974, 351: „Il *Christus patiens* costituisce certamente un caso unico in tutta la letteratura cristiana di ogni tempo“.

¹⁰ Gegenstimmen, welche die Schönheit, die literarische Qualität und die theologisch-dogmatische Korrektheit des *Chr.pat.* hervorheben: bspw. Giraldis (1580).

¹¹ So trägt bspw. auch Ende des 19. Jh.s Brambs’ kritische Edition (1885) den Titel: *Christus Patiens. Tragoedia Christiana, quae inscribi solet ΧΡΙΣΤΟΣ ΠΑΣΧΩΝ Gregorio Nazianzeno falso attributa*, und auch die nur wenige Jahre zuvor herausgegebene erste metrische Übersetzung ins Deutsche Ellissens (1855) nennt Gregor von Nazianz nur als den „angeblichen“ Autor des *Chr.pat.*

¹² Pro Gregor von Nazianz’ Autorschaft aus jüngerer Zeit: bspw. Bernardi, 1997; Mathieu, 1997b; Mathieu, 1997a; Swart, 1990b; Swart, 1990a; Trisoglio, 1996; Trisoglio, 2002; Wojtylak-Heszen, 2004.

¹³ Tuilier, 1969, 28: „En fait, leur consentement unanime sur l’auteur du *Christus patiens* a la valeur de plusieurs témoignages indépendants.“ Siehe insb. Tuilier, 1969, 28–34.

¹⁴ Most, 2008, 234.

¹⁵ Contra Gregor von Nazianz’ Autorschaft aus jüngerer Zeit: bspw. Dostálová, 1982; Hörander, 1988; Follieri, 1991/92; Hunger, 1971, 127f.; Pollmann, 1997; Pontani, 2006; Puchner, 1992; Puchner, 2002; Vakonakis, 2011.

¹⁶ Geschrieben *in rasura* von einer zweiten Hand.

ten B (*Parisinus* gr. 1220) und N (*Neapolitanus Borbonicus* gr. 67) aus dem 14. Jh.¹⁷ – ist die Einleitungsparaphrase folgenden Wortlauts:

Τοῦ ἐν ἁγίοις πατρὸς ἡμῶν Γρηγορίου τοῦ θεολόγου ὑπόθεσις δραματικὴ κατ’
Εὐριπίδην περιέχουσα τὴν δι’ ἡμᾶς γενομένην σάρκωσιν τοῦ σωτῆρος ἡμῶν Ἰησοῦ
Χριστοῦ καὶ τὸ ἐν αὐτῷ κοσμοσωτήριον πάθος.

Des heiligen Vaters Gregors, des Theologen, dramatische *hypóthesis* in den Worten/im Stil des Euripides, die die Fleischwerdung unseres Retters Jesus Christus’ zu unserem Heil und sein die Welt errettendes Leiden enthält.

Weil diese Einleitungsparaphrase die Mehrzahl der Handschriften trägt, bezeichnet Tuilier sie als „l’attribution traditionnelle“.¹⁸ Was allerdings an der Authentizität, nach Most, Zweifel aufkommen lässt, ist, dass ihr Wortlaut sich, mit der Ausnahme der Autorzuschreibung, in allen anderen Informationen und teilweise auch wortwörtlichen Formulierungen auf die dreißigzeilige Dichterpräfatio bezieht, welche in allen vollständigen Handschriften des *Chr.pat.* dem Drama vorangeht.¹⁹

So handelt es sich bei den Informationen der Einleitungsparaphrase κατ’ Εὐριπίδην und τὸ κοσμοσωτήριον πάθος offensichtlich um wortwörtliche Übernahmen aus der Dichterpräfatio (κατ’ Εὐριπίδην, *pr.* 3 u. τὸ κοσμοσωτήριον πάθος, *pr.* 4); und auch die Information der Einleitungsparaphrase hinsichtlich des Dramenthemas – Inkarnation (σάρκωσις) – weist, obwohl es sich hierbei nicht um eine wortwörtliche Bezugnahme auf die Dichterpräfatio handelt, dennoch deutlich in die Dichterpräfatio. Denn die Inkarnation wird zwar in der Dichterpräfatio als Voraussetzungen für das folgende Drama eigens genannt (βροτωθῆναι, *pr.* 20), im darauffolgenden Drama selbst aber spielt sie – außer als Grundvoraussetzung für das Dramengeschehen – keine größere Rolle, so dass man also σάρκωσις nur schwerlich als eine passende Themenbeschreibung des *Chr.pat.* wird ansehen können.

Auch die Bezeichnung des Folgenden als ὑπόθεσις δραματικὴ macht stutzig, insofern es sich dabei eigentlich um denjenigen *terminus technicus* handelt, mit welchem die den Dramen seit den Alexandrinern vorangestellten Inhaltsangaben (*argumenta*) bezeichnet werden, so auch Most:

„The only text in the immediate neighborhood of this *titulus* that could possibly be described with propriety as a ὑπόθεσις δραματικὴ is the thirty-line *prologus* that follows the *titulus* and precedes the tragedy“.²⁰

¹⁷ Die Bezeichnung der Handschriften mit Siglen bezieht sich auf Tuilier, 1969, 76f. Für eine ausführliche Vorstellung der Handschriften und Handschriftengruppen siehe Tuilier, 1969, 73–110.

¹⁸ Tuilier, 1969, 29.

¹⁹ Sie fehlt, laut Tuilier (1969), nur der weiter unten erwähnten frühesten Handschrift C (*Parisinus* gr. 2875) und der davon abhängigen Handschrift M (*Monacensis* gr. 154). Siehe Tuilier, 1969, 31–33 u. 78–83.

²⁰ Most, 2008, 235.

Wie es für ein *argumentum* typisch ist, so nennt auch die dreißigzeilige Dichterpräfatio das Thema des folgenden Dramas sowie seine wichtigsten, in der Vergangenheit liegenden Voraussetzungen (*pr.* 4), seinen ersten Sprecher (*pr.* 8) sowie die wichtigsten anderen Figuren (*pr.* 28–30). Sollte daher auch die Formulierung ὑπόθεσις δραματική, wie nahezu alle weiteren Informationen der Einleitungsparaphrase, lediglich auf die Dichterpräfatio, nicht aber das Drama selbst Bezug nehmen?

Dagegen anzuführen wäre, dass ὑπόθεσις bereits in einer Inschrift auf einer Lampe aus dem 3. vorchristlichen Jh. wohl in der Bedeutung von „dramatischer Darstellung/Komödie“ Verwendung findet,²¹ in diesem Sinne später bspw. auch von Plutarch (1./2. Jh.) oder Chariton (2. Jh.?) verwendet wird,²² sowie in diesem Sinne auch in den interpolierten *Suda*-Biographien vorkommt, welche den Handschriften mit den Tuilier-Siglen O, X, Q und V vorangestellt sind (siehe weiter unten). Andererseits könnten diese um die Angabe einer ὑπόθεσις δραματική erweiterten *Suda*-Biographien auch diesen Ausdruck von der nach Tuilier (1969) traditionellen Einleitungsparaphrase übernommen haben und somit lediglich von dieser wiederum abhängig sein (siehe unten auf S. 14).

In jedem Fall aber ist der Ausdruck, mit welchem das Folgende – das *argumentum* oder das Drama selbst? – generisch als ὑπόθεσις bezeichnet wird, auffällig, weil dieser, zumindest gemäß dem gewöhnlichen Wortgebrauch als *argumentum*, am ehesten auf die Dichterpräfatio Bezug zu nehmen scheint; hinzu kommt, dass die Einleitungsparaphrase auch durch die Zitate κατ’ Εὐριπίδην und τὸ κοσμοσωτήριον πάθος sowie die falsche bzw. unzulängliche (weil bloß in Hinblick auf die Voraussetzungen des Dramas zutreffende) Bezeichnung des Dramenthemas als σάρκωσις eher auf Dichterpräfatio Bezug nimmt.²³ Auf Grundlage dieser Bezugnahme von Einleitungsparaphrase auf die Dichterpräfatio spricht sich Most dafür aus, dass der Schreiber der Einleitungsparaphrase nicht identisch mit dem des Autor des *Chr.pat.* sei, sondern dass es sich bei ihm lediglich um „some later editor who invented the *titulus* on the basis of the *prologus* rather than on that of the play“ handele.²⁴

Für Most kommt hinzu, dass es keinerlei antike Zeugnisse darüber gibt, dass Gregor von Nazianz Autor eines Dramas bzw. eines Cento(-Dramas) κατ’ Εὐριπίδην sei, welche unabhängig von der handschriftlichen Tradition des *Chr.pat.* existierten.²⁵ Und schließlich spricht für Most „the very floweriness of the *titulus*’ indication of the Author, Τοῦ ἐν ἁγίοις

²¹ Watzinger, 1901, 4f.: ὑπόθεσις werde hier mit Bezug auf die Komödie *Hekyra* von Terenz mit griechischen Vorbild verwendet.

²² Plut. 2,712e (*qu. conv.*); Char. 4,3.

²³ So auch Most, 2008, 236f., für den feststeht, dass die „generic determination as a ὑπόθεσις δραματική“, die „indication that the manner derives from Euripides“, die „indication that the content tells of the Incarnation of our Savior“ und die „indication that the content also tells of his Passion ... are derived not from the *Christus Patiens* nor from any external source, but only from the *prologus*“.

²⁴ Most, 2008, 237.

²⁵ Most, 2008, 238: „while we certainly do not possess all the relevant texts, we possess enough of them to be able to be fairly confident that if the attribution of this play to Gregory had indeed been well-established in the centuries after Gregory’s death, some trace of that attribution would have reached us.“

πατρός ἡμῶν Γρηγορίου τοῦ θεολόγου“ (eher) gegen die Glaubwürdigkeit der Autorangabe, weil die „rhetorical hyperbole“ in diesem Ausdruck (eher) nach der Kompensation einer mangelnden Evidenz als nach tatsächlicher Evidenz ‚schmecke‘.²⁶

Auf Grundlage all dessen kommt Most schließlich zu dem Schluss, dass die Zuschreibung des *Chr.pat.* in das (Euvre des Gregor von Nazianz’, „the greatest Christian poet of late antiquity“ (eher) als Versuch eines späteren Herausgebers angesehen werden müsse, das von ihm editierte Drama für seine Leser über jeden Zweifel erhaben und lesenswert zu machen. Denn der Name des Gregor von Nazianz’ konnte (und kann noch heute²⁷) als „guarantee of its [(= eines Textes)] poetic and theological seriousness“ erhalten.²⁸

Den gleichen Mechanismus („polygenesis“²⁹) sieht Most auch am Werk bei der Autorzuschreibung der ältesten und nach Tuilier wichtigsten Handschrift C (*Parisinus* gr. 2875) aus dem 13. Jh. und der von ihr abhängigen Handschrift M (*Monacensis* gr. 154) aus dem 16. Jh.³⁰ Beiden Handschriften fehlen sowohl die Dichterpräfatia als auch die ersten 108 Verse, so dass der Text hier kurz vor dem Auftritt des ersten Boten (130) beginnt, welcher vom Verrat des Judas erzählt. Handschrift C habe dabei, so Tuilier, allerdings von erster Hand einen paraphrasierenden Titel mit falscher Inhaltsangabe getragen, welche von zweiter Hand mit folgenden Wortlaut korrigiert worden ist:³¹

Erste Hand: Στίχοι Γρηγορίου τοῦ θεολόγου εἰς τὸ σωτήριον πάθος τοῦ κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ καὶ εἰς τὸν μαθητὴν Ἰούδαν, πῶς φιλήματι δολίῳ παρέδωκε τὸν κύριον.

Verse Gregors, des Theologen, über das errettende Leiden unseres Herrn Jesus Christus’ und über seinen Schüler Judas, wie er den Herrn mit einem hinterlistigen Kuss verriet.

Zweite Hand: Γρηγορίου τοῦ θεολόγου τραγωδία εἰς τὸ σωτήριον πάθος τοῦ κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ.

Gregors, des Theologen, Tragödie über das errettende Leiden unseres Herrn Jesus Christus’.

Sowohl für Tuilier als auch für Most sind beide Titel sekundärer Natur,³² weil die

²⁶ Most, 2008, 239: „the very floweriness of the *titulus*’ indication of the Author, Τοῦ ἐν ἁγίοις πατρὸς ἡμῶν Γρηγορίου τοῦ θεολόγου, is evidence against its credibility: for the rhetorical hyperbole seems to be designed to compensate for the lack of any solid foundation for the attribution“.

²⁷ Vgl. Tuilier, 1969, 74: „En dépit des apparences et de l’attitude généralement réservée de la critique, l’adaption est l’œuvre d’un penseur d’un théologien et d’un artiste. C’est bien ce qui ressort, en définitive, du Christus patiens, que la tradition permet d’attribuer précisément à Gregoire de Nazianze, le Théologien par excellence.“

²⁸ Most, 2008, 239.

²⁹ Most, 2008, 239.

³⁰ Siehe ausführlich Tuilier, 1969, 31–33 u. 78–83.

³¹ Tuilier, 1969, 31–33; Most, 2008, 234.

³² Tuilier, 1969, 33: „D’ailleurs, le contenu de ce titre est sans valeur; en cherchant à définir un texte dont on avait perdu le prologue.“ Vgl. Most, 2008, 239.

Inhaltsangabe des ersten Titels, welche den Judaskuss neben dem Leiden Jesus Christus' als Thema nennt, plausibel nur damit zu erklären ist, dass der Schreiber des (ersten) *titulus* den Inhalt des Dramas erst nach dem Verlust der ersten 108 Verse zu erfassen versucht und hierzu in den in dieser Handschrift am Anfang des Dramas stehenden Bericht des ersten Boten hineingelesen habe. Denn in diesem geht es tatsächlich primär um den Verrat des Judas an Jesus mittels eines Kusses (130ff.), wohingegen dieser Verrat, auf den *Chr.pat.* als Ganzes betrachtet, nur wenig Raum einnimmt. Der Schreiber zweiter Hand – derselbe oder ein anderer – habe, so steht für beide weiterhin außer Frage, diese in die Irre leitende Themenbezeichnung des ersten *titulus* bemerkt und deswegen den Verrat des Judas mittels eines Kusses aus dem Titel gestrichen. Beide paraphrasierenden Titel – der erster Hand, weil er erst nach Verlust der ersten 108 Verse entstanden sein kann; der zweiter Hand, weil er Korrektur der ersten Hand ist – gehen für beide also nicht auf die ursprünglich vollständige Fassung des *Chr.pat.* zurück, sondern sind das Produkt eines anderen Schreibers als desjenigen, welcher den *Chr.pat.* einst vollständig abgeschrieben habe.

Wertet aber Tuilier C's Zuschreibung des *Chr.pat.* in das Œuvre von Gregor von Nazianz genau deswegen als unabhängiges Zeugnis *pro* die Autorschaft Gregor von Nazianz', weil hier nicht auf die nach Tuilier traditionelle Formulierung der Zuschreibung der meisten Handschriften zurückgegriffen werde, und daher als Beweis für die Authentizität Gregors Autorschaft, welche, so Tuiliers Deutung, so allgemein bekannt gewesen sei, dass C darauf selbst in anderer Formulierung habe zurückgreifen können,³³ so wertet im Gegensatz dazu Most das Zeugnis von C *contra* die Autorschaft Gregors. Für Most ist es nämlich unwahrscheinlich, dass im Falle der Handschrift C ausgerechnet der Name des Autors, nicht aber der Rest des ursprünglichen Dramenbeginns erhalten geblieben sein soll.³⁴ Die Autorzuschreibung von C ist daher für Most „just as much an invention, and by the very same mechanism and for the very same reason, as the attribution to Gregory in the rest of the tradition“. Anstelle des unabhängigen Zeugniswertes, den Tuilier in C's Zuschreibung sieht, sieht Most hierin bloß ein Anzeichen dafür, „how widespread was the fame of Gregory as the one great Christian Greek poet“³⁵.

Zwar nennt auch die Hälfte der jetzt noch verbleibenden Handschriften Gregor von Nazianz als den Autor des *Chr.pat.* – die Handschriften O (*Bodleianus Baroccianus* gr. 67), X (*Constantinopolitanus* Μεγάλης τοῦ Γέννου Σχολῆς 33), und Q (*Parisinus* gr. 998) aus dem späten 14. und frühen 15. Jh. sowie Q's Apograph V (*Vindobonensis* theol. gr. 280)

³³ Tuilier, 1969, 33: „L'auteur de ce titre ignorait en effet les incipit qui apparaissent dans l'ensemble de la tradition manuscrite et il confirme indirectement à cet égard l'indépendance des autres témoins du texte. Mais, dans cette perspective, il représente à son tour une source originale dont la valeur est incontestable. En fait, le P.gr.2875 révèle, d'une manière saisissante, la variété des témoignages de la tradition directe en faveur de l'attribution du Christus patiens à Grégoire de Nazianze.“

³⁴ Most, 2008, 239: „In this case, the loss of the beginning of the text makes polygenesis the likeliest explanation, for why should an author's name have been saved but nothing else?“

³⁵ Most, 2008, 239.

aus dem 15. Jh., welche, nach Tuilier, eine eigene Handschriftengruppe bilden³⁶ –, doch tun sie dies in der Art und Weise, dass sie dem Drama eine interpolierte *Suda*-Biographie des Gregor von Nazianz’ voranstellen, welche um die Angabe einer ὑπόθεσις τῆς τραγωδίας ταύτης (O und X) bzw. einer ὑπόθεσις τοῦ δράματος (Q und V) erweitert worden ist – hier offensichtlich ὑπόθεσις in dem Sinne einer dramatischen Darstellung oder einer Tragödie bzw. Komödie, nicht aber im Sinne eines *argumentum*. Weil aber sowohl unter dem biographischen Eintrag des Gregor von Nazianz’ in der *Suda* die Erwähnung eines Dramas bzw. einer dramatischen Bearbeitung fehlt³⁷ als auch die anderweitige antike Tradition kein Drama bzw. keine dramatische Bearbeitung unter dem Namen des Gregor von Nazianz’ kennt, stellt diese Autorzuschreibung, wie selbst Tuilier (1969) konstatiert, keinen wirklichen Beweis („aucune preuve réelle“) für die Autorschaft von Gregor von Nazianz dar.³⁸ Die Zuschreibung der Handschriftengruppe OXQV mittels der interpolierten *Suda*-Biographien kann dabei sowohl mittels Polygenese als auch mittels Abhängigkeit erklärt werden – und zwar mittels Abhängigkeit von der nach Tuilier traditionellen Paraphrase, in welcher ähnlich wie hier vom Folgenden – dem *Chr.pat.* und/oder der Dichterpräfatio – als ὑπόθεσις δραματική die Rede ist.

Allen Paratexten des *Chr.pat.*, welche Gregor von Nazianz als seinen Autor nennen, – den traditionellen Einleitungsparaphrasen der meisten Handschriften (= „l’attribution traditionnelle“³⁹), dem paraphrasierenden Titel der ältesten Handschrift C oder den interpolierten *Suda*-Biographien – kann, wie Most meistens gegen Tuilier argumentiert, keine letztendliche Beweiskraft in der Sache beigemessen werden, ob Gregor von Nazianz tatsächlich der Autor des *Chr.pat.* ist. Zwar gilt dies in beide Richtungen, insofern die von Most konstatierte Sekundarität der Autorzuschreibungen ebenso wenig Zeugnis gegen die Autorschaft wie für die Autorschaft Gregor von Nazianz’ ist, doch verdeutlicht diese Pattsituation, dass zu einer Klärung von Autor- und Datierungsfrage die handschriftliche Tradition, wie sie Tuilier nachzeichnet, keinen entscheidenden Beitrag zu leisten vermag.

Vielmehr scheint hierfür auf interne Kriterien wie die Sprache, Stilistik, Metrik, Grammatik, Dramaturgie, den Inhalt wie theologische und mariologische Aspekte u.a. zurückgegriffen werden zu müssen. Doch andererseits zeigt die von Trisoglio (1974) bis ins 16. Jh. zurückreichende Forschungsgeschichte zum *Chr.pat.*, wie schwer auch auf Grundlage dieser Kriterien zu einem letztendlichen Schluss über Autorschaft und Datierung zu kommen ist. Bei Trisoglio wird nämlich deutlich, wie ein und dasselbe Argument teilweise *pro* oder *contra* die Autorschaft Gregor von Nazianz’ gewendet werden kann.

Es wird daher sowohl bei Trisoglio als auch bei der Auseinandersetzung von Most mit

³⁶ Siehe ausführlich Tuilier, 1969, 106–111. Welche *tituli* in den verbleibenden Handschriften J, W und V zu finden sind, nennt Tuilier hier nicht.

³⁷ Most, 2008, 234. Vgl. auch Tuilier, 1969, 107.

³⁸ Tuilier, 1969, 107: „Cette mention est sans fondement dans la tradition ancienne et elle n’apporte aucune preuve réelle en faveur de l’attribution du centon Euripide à saint Grégoire.“

³⁹ Tuilier, 1969, 29.

Tuilier primär eines deutlich, nämlich: wie sehr man sich bei diesen Fragen nach Autor und Datierung des *Chr.pat.* bisher auf Grundlage externer wie interner – d.h. bisher meistens stilistischer – Kriterien im Kreis dreht. Es darf hierbei als besonders bezeichnend gewertet werden, dass Most 2008 erklärt, ein Herausgeber des *Chr.pat.* habe sich bei der Suche nach einem Autor, unter dessen Namen er das Drama veröffentlichen könne, deswegen für Gregor von Nazianz entschieden, weil dieser Name sowohl für die poetische Qualität als auch für die theologische Orthodoxie des Dramas zu bürgen und zu werben im Stande gewesen sei. Denn im Grunde greift Most damit auf dasselbe Erklärungsmuster wie Leuvenklaius zurück, der als Erster die Autorschaft des Gregor von Nazianz aufgrund metrischer Unregelmäßigkeiten bezweifelt und bereits 1571 erklärt, die Zuschreibung des *Chr.pat.* ins Œuvre des Gregor von Nazianz habe das Ziel verfolgt, dem Drama zu „ein bisschen mehr Ruhm“ (*gloriola*) zu verhelfen.⁴⁰

Eine zumindest annähernde Klärung der Frage nach der Datierung des *Chr.pat.* scheint der Verfasserin dieser Arbeit am wahrscheinlichsten über interne (nicht externe), inhaltliche (nicht stilistische) Kriterien zu gelingen, die bei der Untersuchung von theologischen und mariologischen Themen angelegt werden, welche im *Chr.pat.* selbst lediglich am Rande angeschnitten werden. Besonders zielführend versprechen hierbei ausgerechnet am ehesten theologische und mariologische Themen und Themenkomplexe zu sein, welche möglichst weit weg vom Zentrum, dem Thema und der Besonderheit des *Chr.pat.* entfernt liegen, also genau nichts mit seiner spezifischen Darstellung der Marienfigur zu tun haben. Denn, was die Marienfigur angeht, so beabsichtigt hier der *Chr.pat.*, wie in dieser Arbeit argumentiert wird, etwas Besonderes, Eigen(willig)es und von anderen Mariendarstellungen Abweichendes, wohingegen die nur am Rande von Figurenreden behandelten theologischen und mariologischen Themen und Themenkomplexe – etwa wie, was genau im *Chr.pat.* unter dem Sündenfall der Menschheit nach Eva und Adam, der Mitführung der Seelen, der Erweckung der Toten oder dem Heil der Menschheit durch Jesus Christus u.a. verstanden wird – eher auf die *communis opinio* ihrer spezifischen Entstehungszeit zurückzugreifen versprechen.

Ein gutes Beispiel dafür könnten die im *Chr.pat.* immer wieder am Rande deutlich werdenden Vorstellungen von der Trennung von Seele und Körper im Augenblick des Todes sowie eines Zwischenzustandes zwischen individuellem Tod und endzeitlichem Gericht Gottes sein. Beides kann für den *Chr.pat.* deshalb postuliert werden, weil hier sowohl vom Mitführen der Toten (wohl der toten Seelen) die Rede ist, welche Jesus Christus noch während des *Chr.pat.* nach seinem Sieg über den Tod in der Unterwelt befreit (1505–1538; 1637–1662; 1730–1739), als auch vom Schall der Posaune, welcher die Toten zum jüngsten Gericht aufwecke (1755). Hier aber wären genauere Untersuchungen nötig, wie und

⁴⁰ Leuvenklaius, 1571, 921: „Qui titulus mihi recentioris alicuius ingenii videtur esse, quod sub nomini Gregorii adfectare voluerit ex Euripidea imitatione gloriolam, quum parum profecto respondeant haec vel illius tragici scriptoris, vel Gregorii nostri accuratis poematibus.“

wo genau diese Vorstellungen im *Chr.pat.* zu Tage treten, mit welchen Bildern und in was für einer Sprache sie erzählt werden, und an welche Vorstellungen zu welcher Zeit und möglicherweise auch bei welchen Autoren sich diese am ehesten anschließen ließen. Noch aber steht eine solche auf internen, inhaltlichen Kriterien beruhende Untersuchung des *Chr.pat.* jenseits der Marienfigur aus, obwohl die Untersuchung der theologischen und mariologischen ‚Randthemen‘ in den Augen der Verfasserin dieser Arbeit zumindest in Hinblick auf eine Rekonstruktion eines plausiblen zeitlichen und kulturellen Entstehungskontextes des *Chr.pat.* am ehesten verspricht, zu belastbar(er)en Ergebnissen zu führen.

Bis dahin aber muss weiterhin gelten, was Most einen „remarkable fact“ nennt,⁴¹ und was für Trisoglio ein „un caso unico in tutta la letteratura cristiana“ ist,⁴² nämlich dass sich der *Chr.pat.* wie kaum ein anderes literarisches Werk der Antike mit derartig divergierenden Datierungs- und Autorvorschlägen schmücken kann, nach welchen das Drama entweder aus dem 4./5. Jh., dem 6. Jh., dem 8. Jh. oder dem 11./12. Jh.⁴³ und aus der Feder eines Autors stammt, der nach Swarts chronologischer Reihenfolge der bisher vorgebrachten Vorschläge (1990) der folgende ist:

„Apollinaris of Laodicea (either the elder or the younger), Gregory of Antioch, John Chrysostom, a certain Stephen (Stephanus), some unknown monk with limited knowledge of the plays of Euripides, John (or his brother Isaac) Tzetzes, Theodorus Prodromus, Constantine Manasses ... [or] an anonymous versificator of the 11th oder the 12th century.“⁴⁴

2.2 Kritik an der Marienfigur des *Chr.pat.*

Wie im vorangehenden Abschnitt angedeutet worden ist, ist bei dem Versuch, die Fragen nach Autor und Datierung des *Chr.pat.* zu beantworten, auch immer wieder die Figur der Maria in den Fokus einzelner Untersuchungen bzw. Untersuchungsteile gerückt. Meistenteils konzentrieren sich diese Untersuchungen der Marienfigur des *Chr.pat.* auf die Beantwortung der Fragen, ob diese am Tod ihres Sohnes verzweifelte Maria, die uns im *Chr.pat.* präsentiert wird, aus der Feder des großen Theologen Gregor von Nazianz stammen könne oder nicht, und in welche Zeit und zu welchem Autor sie gegebenenfalls besser passen würde.

Weitaus zahlreicher sind hierbei diejenigen Stimmen, welche, insbesondere an theologischen Kriterien ausgerichtet, zu dem Schluss kommen, dass eine solche Maria aufgrund

⁴¹ Most, 2008, 234: „it is a remarkable fact – remarkable even in the light of the profound continuities that link the literature of late ancient Greece and of medieval Byzantium – that individual scholars have assigned the play either to Gregory of Nazianzus in the 4th century or to some author of the 12th century, a full 800 years later, and that Classical scholarship as a whole has not yet managed to find a way to decide the question in a way convincing to all.“

⁴² Trisoglio, 1974, 351.

⁴³ Vgl. Vakonakis, 2011, 64.

⁴⁴ Swart, 1990b, 18f. Vgl. Trisoglio, 1974, 351.

ihrer als unkanonisch empfundenen Instabilität und Labilität, mit der sie dem Leiden ihres Sohnes im *Chr.pat.* mal verständnisvoll, mal verständnislos gegenübertritt, unmöglich vereinbar mit Gregor von Nazianz' Rechtgläubigkeit sein könne. Zwar ist diese Kritik am instabilen Mariencharakter des *Chr.pat.* theologischer Provenienz, wird aber auch von einer Kritik aufgegriffen, die sich – auf der Basis der sogenannten Dichterpräfatio, in welcher der Dichter ankündigt, im folgenden ein Drama κατ' Εὐριπίδην (*pr.* 3) zu schreiben – an der antiken Tragödie des fünften vorchristlichen Jahrhunderts sowie Aristoteles' *Poetik* orientiert. Hier wird aus der unkanonischen Darstellung einer instabilen Maria eine unplausible, weil inkonsistente, Darstellungsweise Marias, wobei, wie gleich zu sehen sein wird, teilweise zwischen der theologischen und der literarischen Ebene der Kritikpunkte nicht klar unterschieden wird, sondern beide ineinander übergehen.

Begünstigend für dieses Ineinandergreifen theologischer wie literarischer Kritikpunkte bezüglich der Marienfigur des *Chr.pat.* scheint zu sein, dass sich sowohl die theologische als auch die literarische Kritik nicht nur an der Instabilität des Mariencharakters stören, sondern dass beide auch an der Centoschreibweise des *Chr.pat.* Anstoß nehmen. Denn diese wird von beiden oft als die tiefer liegende Ursache für die Instabilität des Mariencharakters ausgemacht, insofern die Centoschreibweise entweder zu einer – vom Autor (wohl eher) unbeabsichtigten und daher unglücklichen – Inkonsistenz der Marienfigur, welche aus unterschiedlichen ‚Lappen zusammengestückelt‘ sei, oder zu einer unzulässigen – aber vom Autor gemäß Centoschreibweise (wohl eher) fahrlässig in Kauf genommenen – Paganisierung Marias durch die Verwendung einer Vielzahl von Stimmen unterschiedlicher paganer Figuren geführt habe. Selbstverständlich mischt sich hierin auch eine allgemeine Abneigung gegen die Centoschreibweise an sich, deren Produkte, sowohl von der spätantiken Theologie in Hinblick auf die göttliche Wahrheit weitestgehend abgelehnt wurden, als auch von der klassischen Philologie bis ins 20. Jh. hinein als künstlerisch minderwertig abgetan worden sind.⁴⁵

Dasjenige Problem, welches sich dabei für die theologische wie die literarische Kritik bezüglich des Mariencharakters am Dringlichsten ergibt, ist, dass die Marienfigur des *Chr.pat.* einerseits, wie zahlreiche ihrer (theologischen) Reden zeigen, das christliche Mysterium durchdringt, vom Sündenfall der Menschheit sowie dem göttlichen Heilsplan weiß, letzteren versteht und darum auch prinzipiell gutheißt, dass ihr Sohn mit dem Ziel der Überwindung des Todes zum Heil der Menschheit am Kreuze stirbt, dass aber andererseits dieselbe Marienfigur im *Chr.pat.* immer wieder jegliches Verständnis für das Leiden ihres Kindes mit dem höheren Ziel der Überwindung des Todes verliert und daran gänz-

⁴⁵ Besondere Berühmtheit erlangte in diesem Zusammenhang die Weigerung Shakelton Baileys, des letzten Herausgebers des ersten Bandes der *Anthologia Latina*, die lateinische Cento-Gedichte in seine Textedition aufzunehmen, mit der Begründung, diese seien „eine Schande für die Literatur“ (Bailey, 1982, iii: „Centones Virgiliani (Riese 7-18), opprobia litterarum, neque ope critica multum indigent neque is sum qui vati reverendo denuo haec edendo contumeliam imponere sustineam.“). Vgl. auch Golgea, 1960, 1, für den der Homer-Cento Apollinarios' von Laodikeia „weder des Druckes noch des Lesens wert“ sei; oder Ludwich, 1897, 87f.: „Books of this kind ... are not worth the careful attention of anyone today.“

lich zu verzweifeln droht. Sowohl die theologische als auch die literarische Kritik wünscht sich hierbei – die eine aus theologischen Gründen der Orthodoxie, die andere aus literarischen Gründen der Plausibilität und Einheit des Figurencharakters sowie des Dramas als Ganzen – eine insgesamt duldsamere Maria, welche sich angesichts ihres nachweislich im *Chr.pat.* bestehenden Wissens und Verständnisses nicht zu solch extremen Verzweiflungsreden hinreißen ließe. Hinzukommt, dass diese Verzweiflungsreden Marias im *Chr.pat.* auch noch derartig zahlreich sind, dass Vakonakis (2011) – nicht ohne kritische Zwischentöne – über die Änderung des Titels von Χριστὸς πάσχων („Der leidende Christus“) zu Θεοτόκος πάσχουσα („Die leidende Gottesgebärerin“) nachdenkt, um dem Inhalt des *Chr.pat.* eher gerecht zu werden.⁴⁶

Als einer der ersten kritisiert 1588 Kardinal Baronius die Mariendarstellung im *Chr.pat.* für die Einführung fremder Gemütszustände (*alios animi affectus*) in die Figur der sonst anderen Ortes besonnensten, vernünftigsten und unverdorbensten Gottesgebärerin (*sanetissima Deipara*).⁴⁷ 1613 bemängelt Kardinal Bellarminus, dass der *Chr.pat.* der dem Gregor von Nazianz sonst eigentümlichen Ehrwürdigkeit entbehre, und zwar vor allem deshalb, weil darin das laute Wehgeheul (*eiulatus*) der Mutter Jesus Christus’ beschrieben werde, die doch sonst wie kein anderer Herrin über ihre Sinne (*prudentissima*) und nie wankelmütig (*constantissima*) sei.⁴⁸

Ende des 17. Jh.s stört sich der Benediktiner Ceillier neben stilistischen Schwächen des *Chr.pat.* vor allem an den Fehlern der heiligen Jungfrau, deren Gefühlsäußerungen unnatürlich („peu réglés“) sowie christlich unorthodox („peu chrétiens“) seien. Erst sei sie schockiert über den Tod ihres Sohnes, dann verwirrt und unruhig vor Angst. Ihr inkonsistenter Wankelmut sei unwürdig der konsistenten Standfestigkeit, die ihr die Kirchenväter zuschreiben. Manchmal sei sie sogar so aufbrausend, dass sie die Schuldigen am Tod ihres Sohnes mit schrecklichen Beschimpfungen angehe und ihnen das äußerste Unglück wünsche.⁴⁹ 1842 sieht der Benediktiner Caillau in Marias leidenschaftlicher Trauer, Furcht und Verzweiflung kanonische Unzulässigkeit, weil eine solche Maria von den sonst üblicherweise furchtlosen (*intrepida*) und nicht weinenden (*flentem non lego*) Mariendarstellungen unter dem Kreuz abweiche.⁵⁰

⁴⁶ Vakonakis, 2011, 148.

⁴⁷ Baronius, 1846, 144: „Scimus alios animi affectus in sanetissima Deipara expressos inveniri in traegodia illa inscripta, Christus patiens, quae ab eruditi . . .“

⁴⁸ Bellarmin, 1644, 123: „*Christus patiens* non videtur habere gravitatem solitam Nazianzeno, praesertim cum describitur eiulatus matris Christi, quae prudentissima et constantissima erat.“

⁴⁹ Ceillier, 1738, 3,187: „La sainte Vierge qui est dans cette tragédie la principale actrice, y fait un personnage qui marque en elle beaucoup de faiblesses, des sentimens peu réglés & peu chrétiens. Tantôt on l’y voit scandalisée de la mort d’un Dieu, tantôt troublée & agitée d’une crainte basse & indigne de cette constance que les Peres de l’Eglise lui attribuent; quelquefois meme emportée jusqu’à l’excès contre les auteurs de la mort des Jesus-Christ, les chargeant d’injures atroces, & leur souhaitant les derniers malheurs.“

⁵⁰ Caillau, 1842, 4,600: „Ibi enim sanctissima Virgo introducitur, modo scandalum patiens audita Filii nece; modo timore indigno dejecta, quæ iuxta sancti Ambrosii verbum stabat ante crucem mater, et fugientibus viris stabat intrepida; modo gemitibus lacrymisque nimium indulgens de qua idem sanctus doctor dicebat: Stantem lego; flentem non lego; modo tandem vesano furore correpta, et Filii inimicos ita

1891 übt D’Ancona Kritik an der paganen Natur der Maria, die nicht als christlich-erhabene Herrin dargestellt werde, sondern wie Hekabe und Medea fluche, oder wie Phaidras Amme Selbstmord begehen wolle.⁵¹ In ähnlicher Weise richten sich auch Sathas (1878) und Vernieri (1948–1954) gegen die „Profanisierung“ Marias durch die Worte der Hekabe und der Medea.⁵²

Magnin fasst 1849 die theologische Kritik am *Chr.pat.* zusammen, diese habe sich mehrheitlich an den charakterlichen Veränderungen der Gottesgebärerin gestört: Sei Maria in den heiligen Schriften ein Vorbild an passiver Duldsamkeit („rèsignation“) und Unerschütterlichkeit („constance“), so sei sie im *Chr.pat.* ein Opfer unkontrollierter Gefühlsausbrüche und stoße, teilweise noch heftiger als die Euripideische Hekabe, wütende Schreie und hyperbolische Verwünschungen gegen die Mörder ihres Sohnes aus, verzehre sich dann aber wieder in Tränen aus Furcht um das Leben ihres Sohnes oder wolle gar dem eigenen Leben ein Ende bereiten.⁵³

Für den humanistischen Gelehrten Vossius erreicht der *Chr.pat.* 1647 durch die Klagereden der Maria ein für Tragödien unverträgliches Übermaß an Leidenschaften, wodurch sich ein dem christlichen Thema unangemessener Wechsel von der tragischen zur komischen Diktion einstelle.⁵⁴ Vossius scheint damit auf ein Argument aus dem 16. Jh. zurückzugreifen, nach welchem der *Chr.pat.* aufgrund seiner Centoschreibweise und seiner Marienfigur keine Tragödie, sondern eine Tragikomödie sei. Bereits 1571 spricht Leuvenklaius in seiner lateinischen Übersetzung vom *Chr.pat.* als einer „Tragödie oder Tragikomödie“,⁵⁵ und auch Rivet (1651), Nessel (1690) oder Baillet (1722) u.a. führen in ihren Literaturgeschichten den *Chr.pat.* als *tragicomoedia* bzw. „Tragi-comédie“.⁵⁶ Entschieden widerspricht 1769 Iriarte, der im *Chr.pat.* nichts Komödienhaftes finden kann: nichts Niedriges (*humile*), Gemeines (*sordium*) oder Lächerliches (*ridiculum*), nichts, was des „erhabenen, hochheiligen, himmlischen, göttlichen Stoffes“ unwürdig wäre, sondern der *Chr.pat.* gilt ihm, weil er παθήματα im Rezipienten erzeuge, als Tragödie *par excellence*.⁵⁷

gravissimis lacessens iniuriis, ut et insuper omnes istits calamitates imprecetur.“

⁵¹ D’Ancona, ²1891, 1,15: „In esso Maria negli atti e nel linguaggio ritiene assai più della femmina pagana, che non della donna tant’ alto locata dal Christianesimo: impreca colle parole di Ecuba e di Medea, e come la nutrice di Fedra agita, nel suo dolore, disegni di suicidio.“

⁵² Sathas, 1878 u. Vernieri, 1948–1954.

⁵³ Magnin, Janvier 1849, 15f. „... la plus grave est, sans contredit, la profonde altération qu’a subie, dans cette pièce, le caractère de la Vierge. Tandis que, dans les livres canoniques et dans les écrits des saints Pères, Marie ne cesse de se montrer un divin modèle de rêsignation et de constance, elle apparaît dans ce drame en proie aux plus violents paroxysmes de la douleur humaine, tantôt poursuivant, comme une autre Hécube, les meurtriers de son fils de cris furieux et d’imprécations hyperboliques <(bspw. *Chr.pat.* 267)>, tantôt baignée de larmes, tremblant pour sa propre vie <(bspw. *Chr.pat.* 474–477; 107; 1271)>, et, supposition encore plus sacrilège ! livrée à des projets de suicide <(bspw. *Chr.pat.* 370)>.“

⁵⁴ Vossius, 1647, 2,72: In dolore tamen iræ experte paullum se remittit tragœdia, propiùsque ad moderationem comicam accedit. Inprimis si inducantur heroës de fortunâ dejecti. Quales uti animom ferè demittunt; ita & dictione utuntur parùm tragicâ.

⁵⁵ *Christus patiens, Gregorii Nazianzeni, tragoedia seu potius tragicomoedia.*

⁵⁶ Rivet, 1651, 3,343; de Nessel, 1690, 447; Baillet, 1722, 4,210.

⁵⁷ Iriarte, 1769, 368f.: „Quid enim, si Christianum Spectatorem consultas, aut rebus, aut personis, aut verbis admixtum habet humile, quid sordium, quid ridiculum? Imo quid ejus argumento grandius,

Doch auch der klassische Philologe Eichstädt sieht 1816 den *Chr.pat.* eher als komisches denn als tragisches Stück, weil aufgrund der Euripidesverse und infolge der überaus zahlreichen Schmerzensausbrüche der Maria nichts dem ehrwürdigen Thema angemessen dargestellt werde. Genau dadurch würden sich nämlich im *Chr.pat.* kein „Pathos“ und keine sittlichen Charaktere einstellen, welche für ihn zu den zentralen Merkmalen einer Tragödie gehören.⁵⁸ Für Dietrich stellen 1902 der *Chr.pat.* und seine Marienfigur insgesamt „geradezu etwas Seelen- und Charakterloses“ dar, weil sie aufgrund der Centoschreibweise „äußerlich zusammengestückt“ seien.⁵⁹

„Mit dieser Maria kann man ... nicht menschlich empfinden, weil sie so gar nichts von dem Wesen einer Gottesmutter an sich hat, überhaupt kein einheitlich konzipierter Charakter ist, sondern ein literarisches Mosaikbild, zu dem die verschiedensten Frauen- und sogar Männergestalten der antiken Tragiker einzelne Züge hergeliehen haben.“⁶⁰

Seit dem Ende des 19. Jh.s lassen sich auch weniger negative Urteile finden, was die Mariendarstellung im *Chr.pat.* und die Konsistenz ihres Charakters angeht. Diese scheinen das Ergebnis einer Kritik zu sein, die insgesamt eher an Kriterien der psychologischen Realität und Plausibilität Marias Charakterdarstellung im *Chr.pat.* zwischen Verständnis für den göttlichen Heilsplan auf der einen und Verzweiflung über dessen konkreten Folgen auf der anderen Seite – nämlich: den grausamen Tod ihres Sohnes, den sie mit eigenen Augen mitansieht – ausgerichtet ist als an theologischen Kriterien. Klein bspw. empfindet 1865–1876 im „durchgängige<n> Hin- und Herfluten zwischen Klageergüssen über den trauervollen Ausgang der göttlichen Verheißungen, und der Verherrlichung des Erlösungswerks“ der Maria prinzipiell keinen großen „psychologischen Widerspruch“,⁶¹ führt aber dennoch Unplausibilitäten in der Charakterzeichnung Marias quasi entschuldigend auf die Schwierigkeiten der Centoschreibweise zurück, bei welcher durch die Reihung von Zitaten ganz unterschiedliche Charaktere mitunter disparat aufeinander trafen.⁶² Auch Ellissen verteidigt zwar die Mariendarstellung als psychologisch plausibel, räumt aber ein, Marias Verzweiflungsreden seien, wenn auch psychologisch plausibel, so durchaus literarisch kritikwürdig, weil sie „endlos“, „monoton“, „geschmacklos“ und „weitschweifig“ seien.⁶³

augustus, coelestius, divinius? Quot et quanta *Christus patiens* in hominum animis cinctet παθήματα! Quid denique ad veram Tragoediam pertinens ...“

⁵⁸ Vgl. Eichstädt, 1816, 29: „Ex hoc miserabili versuum contexendorum labore, qui non ingenii erat labor sed digitorum, quid aliud provenire potnit nisi molestissimus a principio usque ad extremum languor? Aut quis miretur, sine nervis et articulis fluctuare omnia dissoluta, nullam in tot dramate inesse partium descriptionem iustam, πᾶθος nullum, nullam morum notationem?“

⁵⁹ Dietrich, 1902, 46.

⁶⁰ Ebenda.

⁶¹ Klein, 1865–1876, 600f.

⁶² Ebenda.

⁶³ Ellissen, 1855, CV: „Der hier (vs. 596–597) am prägnantesten ausgesprochene Gegensatz ihrer stets festgehaltenen Hoffnung und der ihre Sinne gleichwohl bemeisternden, von Zeit zu Zeit zum höchsten

Einen psychologischen Realismus in der Mariendarstellung, welche, weil sie im *Chr.pat.* ganz Mensch ist, am Tod ihres Sohnes wie eine gewöhnliche Mutter verzweifle und verzweifeln müsse, betonen auch die Arbeiten von Cataudella (1931), Cottas (1931), Cantarella (1948) und Szymusiak (1965).⁶⁴ Marias widersprüchliche Verhaltensweisen unter dem Kreuz werden in diesen Arbeiten als psychologisch realistisches und daher auch plausibles Abbild einer Maria gewertet, die gleichzeitig sowohl diejenige ist, welche den wahren Sohn Gottes geboren hat, als auch diejenige, welche selbst ganz Mensch ist. Als diese habe sie auf der einen Seite größtes Verständnis für den göttlichen Heilsplan und verzweifle auf der anderen Seite über den Tod ihres Sohnes so heftig wie im *Chr.pat.*

Doch auch in jüngerer Zeit kommt Vakonakis (2011) zu dem Schluss, Handlung und Marienfigur des *Chr.pat.* seien inkonsequent gestaltet,⁶⁵ ihre Verzweiflung widersprüchlich und unplausibel:

„Ab Vers 605 zeugen die Worte der Theotokos erneut von Verzweiflung. [...] Sie weiß, dass ihr Sohn auferstehen wird. Trotzdem kann sie ihre Schmerzen nicht ertragen. Wieder will sie sterben (V.611), gleichzeitig aber meint sie, dass sie nur noch einen Tag abwarten muss, um die Vollendung der Prophezeiung zu sehen. Diese Inkonsequenz kann ich nicht erklären und aus dem Verlauf der Handlung wird nicht deutlich, warum Maria sich so oft widerspricht.“⁶⁶

Was zusammenfassend für die theologische wie die literarische Kritik mit wenigen Ausnahmen konstatiert werden kann, ist, dass sich beide, entweder weil sie andere, orthodoxe Mariendarstellungen bzw. die antike Tragödie und Aristoteles *Poetik* als Maßstab nehmen, an den überaus zahlreichen und überaus heftigen Verzweiflungsreden der Maria im *Chr.pat.* stören. Hauptkritikpunkt ist hierbei, dass Maria zwar immer wieder ihre Kenntnis und ihr Verständnis vom christlichen Mysterium unter Beweis stellt, und damit auch zeigt, dass sie den Tod ihres Sohnes prinzipiell als zwar notwendigen, aber bloß temporären Zustand mit glücklichem Ausgang versteht, angesichts seines Todes dies jedoch zu vergessen scheint und infolgedessen immer wieder dermaßen zu verzweifeln droht, dass sie ihrem Leben am liebsten sofort ein Ende bereiten würde. Warum aber Maria trotz ihres Wissen dermaßen verzweifelt, dass sie wiederholt im *Chr.pat.* kurz davor steht, ihrem Leben selbst ein Ende zu bereiten, auf diese Frage findet diese Kritik keine Antwort,

Paroxysmus der Verzweiflung sich steigernden Trauer gibt den einfachen Schlüssel zu den vielgerügten Widersprüchen in Marias endlosen Expectorationen (während der ersten vier Akte), deren monotone, vielfach geschmacklose Form und weitschweifige Ausspinnung man tadeln mag, die aber auch in ihren Motiven als psychologisch unwahr verwerfen zu wollen, uns ungerecht erscheint.“

⁶⁴ Cataudella, 1931, 27–49; bes. 36, Cottas, 1931b, Cantarella, 1948, 197–201 und Szymusiak, 1965, 25–28; vgl. 580.

⁶⁵ „Inkonsequenz“ (Vakonakis, 2011, 120) und „Widerspruch“ (Vakonakis, 2011, 117, 120, 123, 133 u. 135) in der dramatischen Figurenzeichnung, „überflüssiger Bericht“ (Vakonakis, 2011, 133, 134 u. 136) und „inhaltloses Gespräch“ (Vakonakis, 2011, 134) in der dramatischen Handlung (Vakonakis, 2011, 112).

⁶⁶ Vakonakis, 2011, 120.

sondern zieht sich auf den Standpunkt zurück, solch eine Maria sei entweder unkanonisch, weil instabil, oder literarisch unplausibel, weil inkonsistent.

2.3 Was das für diese Arbeit am *Chr.pat.* bedeutet

Die Bedeutung des vorangehenden Abschnitts zur Kritik an der Marienfigur des *Chr.pat.* wird dann deutlich, wenn man sich vor Augen führt, dass sich der Vorwurf der an literarischen Kriterien ausgerichteten *Chr.pat.*-Kritik, bei seiner zwischen Verständnis und Verzweiflung hin- und herschwankenden Marienfigur handele es sich um einen inkonsistent gestalteten und daher auch literarisch unplausiblen Figurencharakter, fast nahtlos an die antike Kritik an der Euripideischen Medea-Figur anschließen lässt. In Hinblick auf die Fragestellung dieser Arbeit, welche Wirkung der intertextuelle Dialog des *Chr.pat.* und seiner Marienfigur mit der *Medea*, den *Bakchen* und dem *Rhesos* hat, und ob und, wenn ja, in wie weit Maria dadurch selbst zur Euripideischen Heldin wird, kann hiermit deutlich werden, dass zumindest, was die Kritik angeht, Maria insofern einer Euripideischen Heldin wie Medea gleicht, als dass sie sich mit dieser den Kritikpunkt eines inkonsistenten Figurencharakters teilt. Im fünften und letzten Kapitel dieser Arbeit wird dargelegt, dass weder die Euripideische Medeafigur die einzige Dramenfigur des Euripideischen Dramas ist, an der diese Kritik geäußert wird, noch dass dieser Vorwurf des inkonsistenten Figurencharakters das einzige Merkmal der Marienfigur im *Chr.pat.* ist, durch welches sie anderen Euripideischen Heldinnen (und Helden) ähnlich wird.

Kapitel 3

Methodenkapitel

Leser, Autor, Cento-Drama

Was genau ist mit dem Untertitel der vorliegenden Arbeit „Eine intertextuelle Lektüre des *Chr.pat.*“ gemeint? Zweierlei scheint mit diesem Untertitel impliziert zu werden: Zum einen impliziert die Bezeichnung „*eine* Lektüre“, dass die vorliegende Lektüre des *Chr.pat.* nur eine von anderen möglichen ist sowie dass die vorliegende Lektüre nicht etwas an sich bereits Feststehendes, sondern vielmehr etwas ist, das in irgendeiner Form an die Verfasserin der vorliegenden Arbeit als empirischer Leserin und ihre Lektüre Gebundenes ist. Andererseits lautet aber der Titel auch nicht „*meine* Lektüre“, was wiederum darauf hinzuweisen scheint, dass es sich bei der vorliegenden Arbeit nicht um eine gänzlich subjektive Lektüre handelt, die an keinerlei Textintention qua Textsignalgebung zurückgebunden wäre.

Damit allerdings ist schon eines der zentralen Thema der literaturwissenschaftlichen Theorie aufgemacht, nämlich das der Rolle des Lesers, des Textes sowie des Autors bei der Deutung/Interpretation von Texten. Hinzukommen im vorliegenden Fall auch die spezifischen Parameter des in der vorliegenden Arbeit behandelten Textes *Chr.pat.*, der ein Cento und ein Drama ist, sowie die Frage nach der intertextuellen Dimension eines Cento wie dem *Chr.pat.* Die folgenden Abschnitte sollen daher die methodologischen Grundlagen der vorliegenden Arbeit klären und das in dieser Arbeit zugrunde liegende Verständnis von ‚meiner‘ Rolle als empirischer Leserin des *Chr.pat.* sowie die Möglichkeiten und Grenzen der Interpretation eines Cento-Dramas wie des *Chr.pat.* darlegen.

3.1 Leser, Lektüre und Textintention

Mindestens zwei prinzipiell unterschiedliche Fragefelder darf man für die literaturwissenschaftliche Praxis ansetzen. Zum einen kann die literaturwissenschaftliche Praxis danach

fragen, „auf welche Weise Texte die von ihnen erzielte Wirkung erreichen“,¹ zum anderen danach, was überhaupt die Bedeutung eines Wortes, einer Zeile, eines Textabschnitts oder eines ganzen Textes ist. Betätigt sich die literaturwissenschaftliche Praxis im ersten Falle auf dem Gebiet der Poetik und macht „Bedeutungen und Wirkungen zu ... [ihrem, Anm. d. Verf.] Ausgangspunkt“, so ist das Beschäftigungsgebiet im zweiten Falle das der Hermeneutik, die erst „darauf hinarbeitet, Bedeutung zu finden“.²

Ein grundlegendes Problem literaturwissenschaftlicher Praxis ist dabei stets, dass „wir“, die empirischen Leser literarischer Texte, deren „Bedeutung nicht als etwas Gegebenes ansehen können, sondern sie erst herausfinden müssen“.³ Hierin liegt auch der Grund, warum in der literaturwissenschaftlichen Praxis oft hermeneutische und poetische Fragestellungen miteinander verbunden werden; so auch in dieser Arbeit. Denn diese Arbeit fragt sowohl danach, was Bedeutungen und Wirkungen spezifischer Textteile des *Chr.pat.* sowie des *Chr.pat.* als Ganzen sind, als auch danach, auf welche Weise diese Bedeutungen und Wirkungen im Leser erzielt werden.

Die Entscheidung nun, was ein Textteil oder ein Text als Ganzer bedeutet und welche spezifische Wirkung er entfaltet, trifft der empirische Leser bei seiner Lektüre in gewissen Grenzen jeweils neu. Spezifische Bedeutung und spezifische Wirkung von literarischen Texten wie dem *Chr.pat.* sind daher als das Resultat der spezifischen Interpretationsleistung eines empirischen Lesers anzusehen, nicht aber als etwas, das dem Text von vornherein statisch inhärent wäre, das es lediglich ein für alle Mal richtig aufzudecken gelte. Für den Prozess, in welchem ein empirischer Leser die Bedeutung eines literarischen Textes erschließt, gilt also nach wie vor der hermeneutische Zirkel, nach welchem, in der Formulierung Ecos:

der Text nicht bloß ein Parameter für die Bewertung der Interpretation selbst [ist]; vielmehr konstituiert ihn erst die Interpretation selbst als ein Objekt und nimmt dieses als ihr Resultat, an dem sie sich in einem zirkulären Prozeß messen kann.“⁴

Worin aber genau liegt – bzw. kann zumindest liegen – die Aufgabe des empirischen Lesers bei der Interpretation eines Textes? Kann er alles in den Text hineindeuten? Ist jede seiner Deutungen des Textes legitim? Welche Rolle spielt auf der anderen Seite dabei der Text selbst? Worin liegt das Recht des Textes? Grenzt er in irgendeiner Art und Weise die (möglicherweise) „chaotischen Impulse“⁵ des Lesers ein, was der Text bedeuten könne/solle?

Zunächst lässt sich konstatieren, dass dem Leser während seiner der Lektüre eine entscheidende Rolle für den Bedeutungsaufbau des Textes zukommt. Die bzw. eine Bedeutung

¹ Culler, 2002, 90.

² Culler, 2002, 90f.

³ Culler, 2002, 91.

⁴ Eco, 2004, 71.

⁵ Eco, 2004, 72.

eines Textes kann ja ohne die Mitarbeit des Lesers nicht aufgebaut werden. Zwar spricht sich deshalb auf der einen Seite Eco (1962) für die „gestaltende Mitarbeit des Interpreten bei der Lektüre ästhetisch wertvoller Texte“⁶ aus, betont aber auf der anderen Seite seit-her in verschiedenen Aufsätzen die Wichtigkeit der „Dialektik [= eine Art Gleichgewicht, Anm. d. Verf.] zwischen dem Recht von Texten und dem ihrer Interpreten“.⁷ Eco spricht sich damit explizit sowohl gegen eine „radikal leserorientierte Interpretationstheorie“ (Primat der *intentio lectoris*) aus als auch gegen das „Postulat, eine gültige Interpretation ziele stets auf die ursprüngliche Absicht des Autors“ (Primat der *intentio auctoris*).⁸ Für ihn kann als Richtschnur einer zulässigen Interpretation eines Textes nur die *intentio operis* (Textintention) fungieren, welche allein zwischen dem „Recht von Texten und dem ihrer Interpreten“ vermitteln könne.

Eine angemessene Interpretation ist daher, in Ecos Augen (2004), eine Interpretation, welche der Intention des Textes nachspürt und etwas über die Natur/das Wesen des Textes herauszufinden sucht, wobei es auch zur Intention von Texten gehören könne, vielfältig interpretiert zu werden.⁹ Nach Ecos „Konzept der Textinterpretation“ geht es folglich darum, jeweils die „Strategie [eines Textes, Anm. d. Verf.] auf[zudeck[en] . . . , die den exemplarischen Leser erzeugen soll, verstanden als idealtypisches Pendant zu einem exemplarischen Autor (der bloß als Textintention erscheint)“.¹⁰ Infolge der Erhebung der Textintention zur Richtschnur für angemessene Interpretationen von Texten wird auf der einen Seite also „die Absicht eines empirischen Autors ganz und gar überflüssig“, auf der anderen Seite werden „gegen die . . . Idee einer ‚unbegrenzten Semiose‘“ durch den empirischen Leser „die Grenzen und Möglichkeiten der Interpretation ab[ge]steck[t]“, indem der Text in seiner konkreten poetischen Materialität und Strukturalität jeweils seine eigene(n) – möglicherweise auch vielfältigen – Deutung(en) impliziert. Jeder Text schaffe nämlich allein dadurch, dass er in einer bestimmten Form vorliege, immer einen exemplarischen Lesertypus, welcher der Adressat des exemplarischen Autors (= der Textintention) sei und den Text in exemplarischer Weise richtig deute. Über diesen exemplarischen Leser müsse der empirische Leser Mutmaßungen anstellen, sofern er den Text „interpretieren“ – d.h. etwas gemäß der *intentio operis* über seine Struktur zu erfahren suchen –, nicht aber für eigene Zwecke „gebrauchen“ – d.h. ihn unter die *intentio lectoris* unterzuordnen – wolle.¹¹

⁶ Eco, ²2004, 29.

⁷ Eco, ²2004, 29.

⁸ Eco, ²2004, 31.

⁹ Vgl. Eco, ²2004, 72: „Ein Text wird ersonnen, um den exemplarischen Leser zu erzeugen. Damit meine ich jedoch wiederum nicht, daß ein solcher Leser die ‚einzig richtige‘ Mutmaßung anstellt. Manche Texte zielen sogar auf exemplarische Leser, die mit unbegrenzt vielen Mutmaßungen experimentieren. Demgegenüber mutmaßt der empirische Leser nur, welchen exemplarischen Leser der Text erfordern würde.“

¹⁰ Eco, ²2004, 73.

¹¹ Eco, ³2004, 47 (Vgl. Eco, ³1998, 69–74). Vgl. auch Eco, ⁸1987, 71: „Einen Text kritisch zu interpretieren heisst, ihn in der Absicht zu lesen, im Vollzug der eigenen Reaktion auf ihn etwas über seine Natur zu entdecken. Einen Text zu gebrauchen heisst dagegen, mit einem Stimulus zu beginnen, der auf

Ecos Paare von empirischem bzw. exemplarischem Autor und Leser entsprechen also denen von realem bzw. impliziertem oder idealem Autor und Leser anderer Interpretationstheorien. In den Worten Korthals, sind damit stets die „zwei Seiten derselben Medaille gemeint – einmal erzähltheoretisch, einmal rezeptionstheoretisch-hermeneutisch betrachtet“.¹² Geht es also bei dem empirischen/realen Autor und empirischen/realen Leser um den Autor als Textproduzenten und den konkreten Leser, so geht es bei der rezeptionstheoretisch-hermeneutischen Kehrseite „um die Enkodierung und Dekodierung des Textsinns“, insofern es sich bei dem exemplarischen/impliziten/idealen Leser um „ein[en] vom Autor imaginierte[n] Leser, als eine Leserrolle handelt, an der er die gesellschaftliche Konformität oder Nonkonformität des Textsinns oder den Schwierigkeitsgrad der Sinnerfassung ausrichtet“.¹³

Die Aufgabe des empirischen Lesers liegt daher für Eco vor allem darin, die Textintention aufzudecken, indem er darüber „mutmaßt . . . , welchen exemplarischen Leser der Text erfordern würde“.¹⁴ Denn Texte erzeugen für Eco stets einen exemplarischen Leser, der den Text so liest, wie er in gewissem Sinne angelegt ist. Auf die Erschaffung des exemplarischen Leser zielt die Textintention, die zwar mit der Intention des exemplarischen, nicht aber des empirischen Autors übereinstimmt,¹⁵ weil der empirische Autor in der „Grenzsituation, in der er noch nicht bloßer Text, aber bereits keine empirische Person mehr war“,¹⁶ Bezüge und Bedeutungen in seinen Text auch unbewusst eingewebt haben kann. Diese hat er dann zwar selbst nicht intendiert, sie befinden sich aber dennoch in seinem Text in dessen konkreter poetischer Materialität und Strukturiertheit, und ein empirischer Leser ist deshalb auch dazu berechtigt, diese aufzudecken, indem er darüber

weiteres abzielt, und dabei das Risiko zu akzeptieren, den Text vom semantischen Gesichtspunkt aus fehl zu verstehen.“ Andererseits aber scheint Eco auch ein kreatives Potential im Gebrauchen oder Benutzen von Texten zu sehen, wenn er zu dem Schluss kommt: „Benutzen und Interpretieren sind gewiß zwei abstrakte Modelle. Jede Lektüre ist immer Resultat aus einer Mischung dieser beider Verfahren. Es kann vorkommen, daß ein als Benutzung begonnenes Spiel als erhellende und kreative Interpretation endet – und umgekehrt.“ (Eco, ³2004, 54).

¹² Korthals, 2003, 433.

¹³ Korthals, 2003, ebenda. Den Figuren des expliziten/implizierten/idealen Autors und Lesers stehen kritisch gegenüber bspw. Toolan, 1991, 78: „The implied author is a real position in narrative processing, a receptor’s construct, but is not a real *role* in narrative transmission. It is a projection back from the the decoding side, not a real projecting stage on the encoding side.“ Oder Genette, ³2010, 261f.: „Ist der *implizierte* Autor eine notwendige und (folglich) rechtsgültige Instanz zwischen dem Erzähler und dem realen Autor? Als faktische Instanz offenkundig nicht: Eine Fiktionserzählung wird fiktiv von ihrem Erzähler produziert und faktisch von ihrem (realen) Autor, zwischen ihnen wird kein Dritter aktiv, und jegliche textuelle Performanz kann nur dem einen oder dem anderen zugeschrieben werden, je nachdem, welche Ebene man wählt. [...] Es gibt hier keinen Raum für die Aktivität eines Dritten... Zunächst schlage ich vor, die Definition des implizierten Autors als Bild des Autors als Text zu akzeptieren . . . Es ist dies ein induzierter Autor, wie ich ihn aus seinem Text erschließe, ein Bild des Autors, das mir dessen Text suggeriert. Nach aller Logik (sie wieder) hat ein Bild nur dann andere Merkmale als sein Vorbild, verdient also auch nur dann eigens erwähnt zu werden, wenn es untreu, d.h. unrichtig ist.“

¹⁴ Eco, ²2004, 72.

¹⁵ Vgl. Eco, ²2004, 72: „Da jedoch die Textintention auf einen exemplarischen Leser zielt, der über sie mutmaßt, stellt sich dieser Idealtypus in erster Linie einen exemplarischen Autor vor, der sich nicht mit dem empirischen deckt und letztendlich mit der Textintention übereinstimmt.“

¹⁶ Eco, ²2004, 78.

mutmaßt, auf welche Bedeutungen der exemplarische Autor (= die Textintention) welcher einen exemplarischen Leser durch welche Textsignale aufmerksam machen würde.

Daher betont Eco auch bezüglich Hartmans Analysen von Wordsworths Lucy-Gedichten, in denen Hartman Assoziationen zwischen Wörtern *in praesentia* (*trees* bzw. einem unausgesprochenen *gravitation*) und Wörtern *in absentia* (*tears* bzw. *grave*) sehen möchte:

„Hartmann möchte keineswegs unterstellen, es sei Wordsworth Absicht gewesen, diese Assoziation hervorzurufen – wie überhaupt jene Suche nach der *intentio auctoris* in seiner kritischen Poetik keinen Platz hat. Er möchte nur sagen, daß ein sensibler Leser autorisiert ist, sie zu finden, weil der Text, wenn auch nur potentiell, sie enthält oder anregt und weil der Dichter möglicherweise (vielleicht unbewußt) ‚Obertöne‘ zum Hauptthema miterzeugt hat. Beweist nichts, daß der Text Grab und Tränen miterzeugt, so gibt es andererseits auch nichts was diese Hypothese ausschließt. Grab und Tränen gehören zum selben semantischen Feld wie die Lexeme *in praesentia*. Hartmans Interpretation steht nicht in Widerspruch zu anderen expliziten Aspekten des Textes. Man kann sie als Überinterpretation auffassen, doch läßt sich über ihre Legitimität nicht entscheiden. Die Indizien mögen schwach sein, aber man kann sie in ein System bringen.“¹⁷

Wie aber lassen sich die Mutmaßungen darüber, welchen exemplarischen Leser ein Text erfordert, d.h. darüber, wie ein Text seiner eigenen Intention nach verstanden/gedeutet werden wolle, falsifizieren? Hierzu schlägt Eco die Kriterien der Textökonomie, der internen Textkohärenz sowie der Fruchtbarkeit einer Deutungshypothese vor. Interpretationen von Texten, welche gegen diese Kriterien verstoßen, können, so Eco, als schlechte und daher unzulässige Interpretationen ausgeschlossen werden.¹⁸ Interpretationshypothesen also, die diejenigen Elemente eines Textes (Indizien) als Zeichen für etwas anderes interpretieren, welche mit einer anderen Hypothese sparsamer, einfacher und widerspruchsfreier erklärt werden können, sind, weil sie dem Kriterium der Textökonomie widersprechen, abzulehnen;¹⁹ ebenso Interpretationshypothesen, welche „weniger Fakten erklären als frühere Theorien“;²⁰ oder Interpretationshypothesen zu Textteilen, „wenn der übrige Text ih[nen] widerspricht“, weil sie dem Kriterium der internen Textkohärenz widersprechen;²¹ oder

¹⁷ Eco, ³2004, 140.

¹⁸ Vgl. Eco, ²2004, 59: „Wenn schon keine Regeln verbürgen, welche Interpretationen die ‚besten‘ sind, dann läßt sich doch zumindest entscheiden, was ‚schlecht‘ ist.“

¹⁹ Vgl. Eco, ²2004, 56: „Der Detektiv wie auch der Wissenschaftler unterstellt im Grunde, dass bestimmte Elemente – die evident, aber scheinbar unwichtig sind – etwas anderes beweisen können, das nicht evident ist. Auf der Basis entwickeln sie eine Hypothese, die es zu prüfen gilt. Doch das Indiz kann nur unter drei Bedingungen als Zeichen für etwas anderes angesehen werden: Es läßt sich nicht sparsamer erklären; es verweist auf eine Einzelursache ..., statt auf unbestimmt viele disparate Ursachen; und es paßt zu den anderen Indizien.“

²⁰ Eco, ²2004, 67.

²¹ Eco, ²2004, 72.

Interpretationshypothesen, die zwar möglich, insofern sie sich in das System des Textes als ganzen einfügen, aber unfruchtbar für den Text als ganzen bleiben.²²

Ein Kritikpunkt an Ecos Konzept der Textinterpretation setzt an seiner Vorstellung von einem feststehenden Wesen von Texten an, auch wenn zu diesem Wesen gehört, vielfältig interpretiert werden zu können, und fragt, ob Textinterpretation, sofern sie zulässig sein sollte, bloß darauf hinauslaufe, dieses Wesen zu rekonstruieren. So kritisiert bspw. Culler (2004), dass gemäß Eco nur Fragen an einen Text herangetragen werden dürften, die dieser selbst bereits stelle, und wozu dieser den Rezipienten ermuntere.²³ Die vorliegende Arbeit schließt sich der Kritik Cullers an und spricht sich, wie dieser, explizit für die von Eco sogenannte und als unzulässig ausgeschiedene „Überinterpretation“ bzw. die von Culler selbst so betitelte „extreme Interpretation“ aus. Es handelt sich hierbei um eine Praxis der Textinterpretation, welche sich – zumindest in ihren Ausgangsfragen – nicht ‚sklavisch‘ an die Textintention als Richtschnur für ihre Interpretation hält, sondern den Text – zumindest in ihren Ausgangsfragen – in gewisser Hinsicht auch für eigene Zwecke, d.h. in Hinblick auf eigene Fragen, gebraucht.²⁴ Culler betont hierbei, dass „Überinterpretationen“ bzw. „extreme Interpretationen“ vor den gemäßigten den Vorteil hätten, dass sie „Zusammenhänge oder Implikationen zutage fördern, die zuvor unbemerkt oder unbeachtet blieben“.²⁵ Für Culler ist daher „Ecos Überinterpretation in Wahrheit eine Praxis . . . , Fragen zu stellen, die zwar in der üblichen Kommunikation nicht notwendig sind, uns aber über ihre Wirkungsweise [= die Wirkungsweise von Literatur, Anm. d. Verf.] nachdenken lassen“.²⁶ Für Culler also führt erst das Aufwerfen von „Fragen . . . , die der Text seinem exemplarischen Leser gar nicht stellt“, dazu, nicht bloß herauszustellen, was ein Werk intendiert, sondern was und wie es das bewirken könne.²⁷

3.1.1 Was das für diese Arbeit am *Chr.pat.* bedeutet

Ich als empirische Leserin des *Chr.pat.* verstehe es nicht nur als meine Aufgabe, über den exemplarischen Leser zu mutmaßen, den der *Chr.pat.* gemäß seiner Textintention erfordert, und diesen zu rekonstruieren, sondern auch, nach den Möglichkeiten und Bedingtheiten seiner Wirkung(en), d.h. nach den „Mechanismen oder Strukturen [seines] Wirkens“,²⁸ zu fragen und zwar, indem ich an den *Chr.pat.* auch Fragen stelle, die dessen Autor (mög-

²² Vgl. Eco, ²2004, 85f. u. 89f.

²³ Eco, ²2004, 125f.

²⁴ Gebrauchen – Interpretieren.

²⁵ Eco, ²2004, 121: „Viele ‚extreme‘ Interpretationen dürften, ebenso wie viele gemäßigte, fast folgenlos bleiben, da sie unplausibel, redundant, irrelevant oder langweilig erscheinen; doch die extremen haben – meine ich – gegenüber den ‚soliden‘ oder gemäßigten wenigstens den Vorteil, daß sie Zusammenhänge oder Implikationen zutage fördern, die zuvor unbemerkt oder unbeachtet blieben.“. Für Culler ist Interpretation „wie die meisten anderen Geistestätigkeiten . . . nur ins Extrem getrieben interessant“ (Eco, ²2004, ebenda).

²⁶ Eco, ²2004, 125.

²⁷ Eco, ²2004, 126f.

²⁸ Eco, ²2004, 126f.

licherweise) zwar nicht intendiert hat, wohl aber dessen Text, den sein Autor in der Form eines Cento-Drama gefertigt hat.

Im Zentrum dieser Arbeit steht daher nicht so sehr, was die textintentionale Bedeutung des *Chr.pat.* wirklich ist bzw. sein kann, sondern eher die Frage danach, warum der *Chr.pat.* „derart wirken [kann] und unter welchen Umständen [er] anders wirken würde“. ²⁹ Das sind also die Fragen nach der intertextuellen Sprache des *Chr.pat.* und nach dem Verhältnis zwischen *Chr.pat.* und seinen Referenztexten, in welche er sich so vielfältig einschreibt: Welche Möglichkeiten zu wirken hat die intertextuelle Sprache des *Chr.pat.* und warum?

Nicht so sehr geht es mir also darum, in der vorliegenden Arbeit die eine richtige Deutung des *Chr.pat.* aufzudecken, wohl aber darum, eine mögliche Lesart des *Chr.pat.* zu präsentieren, deren Plausibilität und Legitimität an die Textintention des *Chr.pat.* zurückgebunden ist. Dabei ist zweierlei von Bedeutung, erstens: Allein dadurch, dass der *Chr.pat.* von seinem Autor in der Form eines Cento-Drama gefertigt worden ist, welcher sich in ca. einem Drittel seiner Verse in fremde Texte einschreibt, gewinnt der *Chr.pat.* in gewissem Sinne schon einen spezifischen Deutungshorizont als intertextueller Text, d.h. als ein Text, zu dessen Bedeutungsaufbau auch der intertextuelle Dialog mit fremden Texten dazu gehört bzw. potentiell dazu gehören kann. Denn „[g]ewisse Grenzen (der Interpretation) resultieren schon aus der Praxis des Schriftstellers, der je stets einen Grund habe, sein Werk so und nicht anders zu schreiben.“ ³⁰ Doch das alleine genügt mir als Legitimation, den *Chr.pat.* als *intertextuellen* Cento-Text zu lesen, nicht aus, zumal die Cento-Poetik der Antike darauf abgestellt zu sein scheint, die Cento-Textoberfläche eher vor seinen intertextuellen Verweisungen zu verschließen als darauf, sie dafür zu öffnen (siehe hierzu ausführlich Abschnitt 3.3.4 weiter unten). Auch ich sehe mich daher in meiner Interpretation des intertextuellen Spiels im *Chr.pat.* an eine Art der generellen Textintention gebunden, welche mich als empirische Leserin erst einmal dazu legitimieren sollte, den *Chr.pat.* gemäß seiner Textintention als intertextuellen Text zu lesen, d.h. als einen Text, zu dessen Textstrategie es explizit auch – wenn auch nicht nur – gehört, intertextuelle Verweisungen herzustellen, denen der Leser nachgehen können soll. Dies geschieht in Abschnitt drei dieses Kapitels.

Zweitens: Nicht jedwede vorstellbare Art der Assoziation, die sich bei mir als empirischer Leserin zwischen dem *Chr.pat.* und seinen Referenztexten infolge des intertextuellen Dialogs einzustellen vermag, erfährt nur dadurch Berechtigung, dass es, wie noch zu zeigen ist, grundsätzlich zur Textintention des *Chr.pat.* gehört, auch als intertextueller Text gelesen zu werden. Denn zwar schließt die centohafte Struktur des *Chr.pat.* immer auch vielfältige Möglichkeiten der Interpretation ein, darin inbegriffen auch immer die Möglichkeit, die Bedeutung des *Chr.pat.* mittels des intertextuellen Dialogs zu unterminieren

²⁹ Eco, ²2004, 128.

³⁰ Eco, ²2004, 21.

und den *Chr.pat.* gegen den Strich zu lesen, doch auch bei der Deutung des intertextuellen Dialogs sehe ich mich an die Textintention des *Chr.pat.* insofern gebunden, als dass ich die Deutung jedes einzelnen intertextuellen Dialogs mit der Deutung des *Chr.pat.* als Ganzem in Einklang bringen können sollte. Grundsätzlich ist folglich auch meine Interpretation des *Chr.pat.* und seines intertextuellen Dialogs mit den Euripides-Tragödien an Ecos Kriterien der Ökonomie, der internen Textkohärenz und der Fruchtbarkeit möglicher Interpretationen gebunden.

Es ist dabei wahrscheinlich, dass (einigen) Lesern die hier vorgeschlagene intertextuelle Lektüre des *Chr.pat.* als „Überinterpretation“ erscheinen mag. Dies liegt an den vielfältigen Interpretationsmöglichkeiten, die dem *Chr.pat.* als einem Cento-Drama infolge seines vielfältigen Dialoges mit anderen Texten eingeschrieben sind, durch den jeder Leser bei seiner Lektüre aufs Neue einen anderen Weg wählt. Andererseits liegt gemäß Culler in der „Überinterpretation“ das kreative Potential, neue Zusammenhänge aufzuzeigen und über die Wirkungsweisen von Literatur, in diesem Falle eines intertextuellen Cento-Dramas wie des *Chr.pat.*, nachzudenken. Gleichzeitig möchte ich aber abschließend hervorheben, dass die hier vorgeschlagene Lektüre deshalb gewisse Berechtigung erfährt, weil sie sich erstens an die generelle Textintention des *Chr.pat.* hält, die auch miteinschließt, als intertextueller Text gelesen zu werden, weil sie zweitens die Plausibilität jeder Lesart des intertextuellen Dialogs jeweils anhand des größeren Deutungszusammenhangs des gesamten Dramas zu falsifizieren sucht, und weil es drittens aufgrund der ‚Centohaftigkeit‘ des *Chr.pat.* zu seiner Textstrategie zu gehören scheint, vielfältig interpretiert zu werden. Ich als empirische Leserin darf mich daher in meiner Lektüre zwar in den eben skizzierten Bahnen dazu berechtigt fühlen, den intertextuellen Spuren des *Chr.pat.* nachzugehen, der intertextuellen Kommunikation nachzuspüren, sie zu verstehen sowie in ein Deutungssystem mit der gesamten Dramenhandlung zu bringen zu versuchen. Andererseits schließt dies eben auch nicht den Vorwurf der Überinterpretation aus, eben weil dem *Chr.pat.* strukturell bedingt vielfältige Interpretationsmöglichkeiten inhärent sind, die allein aufgrund ihrer jeweiligen Annehmbarkeit für eine jeweilige Forschungsgemeinschaft im Laufe der Zeit selektiert werden.³¹

Bevor allerdings die in dieser Arbeit vorgeschlagene intertextuelle Lektüre des *Chr.pat.* dargelegt werden kann, müssen zunächst noch kurze Abschnitte zum Sprecher des intertextuellen Dialogs (Abschnitt 2), und zur generellen Textintention des *Chr.pat.* (Abschnitt 3) folgen. Denn bevor (m)eine mögliche intertextuelle Lektüre des *Chr.pat.* vorgestellt werden kann, muss erstens klar gemacht werden, dass es der Autor – empirisch wie exemplarisch – im Drama ist, der mittels des intertextuellen Dialogs mit einer bestimmten Absicht mit dem Leser kommuniziert, und zweitens, dass diese bestimmte Absicht des Autors – empirisch wie exemplarisch – darin liegt, der Leser – empirisch wie exempla-

³¹ Collini spricht von einer Art „Kulturdarwinismus“, dass „[sich i]m Lauf der Zeit ... bestimmte Lesarten für die betreffende Gruppe als annehmbarer [erweisen]“ (Eco, ²2004, 22).

risch – möge die intertextuellen Verweisungen für (s)eine mögliche Sinnkonstitution des *Chr.pat.* miteinbeziehen.

3.2 Autor, Drama und der dramatische Nebentext

Ungeachtet der Frage nach der genaueren Gattungszugehörigkeit des *Chr.pat.* – Tragödie, Tragödie mit guten Ausgang, Tragikomödie, Trauerspiel, christliches Passionsspiel –, nach seiner grundsätzlichen Aufführbarkeit oder danach, ob er jemals tatsächlich aufgeführt worden ist und, falls ja, in welchem kulturell-religiösen Rahmen,³² ist und bleibt der *Chr.pat.* ein dramatischer Text. Erkennbar ist dies an der Oberflächen-Strukturierung des *Chr.pat.* in zwei unterschiedliche Textgrößen: Da gibt es zum einen den dramatischen Haupttext der Figurenrede, zum anderen den dramatischen Nebentext der Sprecherzuordnung per Namensnennung.

Ausgehend von Platon und Aristoteles, welche in ihren Überlegungen allerdings primär auf das zur Aufführung gebrachte Drama Bezug nehmen, gilt bis ins 20. Jh. als gattungskonstituierendes Merkmal des Dramas, dass sich hier die Figuren alleine, redend darstellen, der „Dichter“ (ὁ ποιητής) aber schweige. Dies allerdings wirft gerade beim *Chr.pat.* als einem Cento-Drama die Frage danach auf, wessen Rede(n) denn hier eigentlich gefunden werden könne(n). Denn die Figuren des *Chr.pat.* können als Aussagesubjekte der intertextuellen Verweisungen nicht in Frage kommen, weil diese auf intradiegetischer Ebene von den Figuren unbeachtet bleiben. Wer aber ist Aussagesubjekt der intertextuellen Verweisungen: Der Autor oder ein davon abzusetzender „mediale[r] Produzent“?³³

3.2.1 Wer spricht im Drama?

Jeweils im dritten Kapitel Platons *Politeia* und Aristoteles' *Poetik* werden die drei Modi der literarischen Darstellung (μίμησις³⁴) diskutiert, d.h. die drei Modi, wie ein Dichter seine Geschichte erzählt. Ausgehend von den Antworten auf die Frage „Wer spricht?“ konstatieren hier Platon und Aristoteles³⁵ drei literarische Darstellungsmodi: Entweder es spricht der Dichter oder es sprechen die Figuren oder es sprechen beide im Wechsel.

³² Siehe hierzu Vakonakis, 2011.

³³ Tschander, 1991, 59.

³⁴ Darstellung: Nachahmung (μίμησις) im Sinne von „Herstellen eines Gleichen in einem anderen“ (Schmitt, 2008, 262), hier: in Worten. Vorausgeschickt soll hierbei noch sein, dass sich diese Arbeit an Schmitt (2008) anschließt, der für Aristoteles, und implizit auch für Platon, einen weiteren sowie einen engeren Gebrauch des Mimesisbegriffes konstatiert: das eine Mal im weiteren Sinne von der Herstellung „eines Gleichen in einem anderen“ (Schmitt, 2008, 262) für alle künstlerischen bzw. hier: dichterischen/literarischen Darstellungen, das andere Mal im engeren Sinne von der reale Personen nachahmenden Figurenrede für den dramatisch-mimetischen (also: nachahmenden) Darstellungsmodus. Für eine kritische Diskussion dieses weiteren und engeren Gebrauchs des Mimesisbegriffes bei Platon, welcher insbesondere auch versucht, der Unterschiedlichkeit der Mimesiskonzepte in Buch III und X der *Politeia* zu begegnen, siehe Marušić, 2001, welche sich allerdings letztendlich dagegen ausspricht.

³⁵ Zur Abhängigkeit der Überlegungen in der *Poetik* von denen in der *Politeia* vgl. Schmitt, 2008, 258–268, Else, 1957, 99f.

Wer aber ist mit „dem Dichter“ (ὁ ποιητής) gemeint? Bezüglich der Formulierungen Platons und Aristoteles' vom „Dichter selbst“,³⁶ der in seinem literarischen Werk zu Wort komme, konstatiert Schmitt (2008):

„Die Aristotelische Unterscheidung verlangt lediglich, dass der Erzähler aus der Perspektive des Erzählenden berichtet. Das kann der Dichter selbst sein, es kann aber z. B. auch ein Ich-Erzähler sein, den der Dichter aus dessen Perspektive berichten lässt (wie Odysseus, der den Phäaken von seinen Abenteuern erzählt, s. *Odyssee*, Buch IX–XII). Die Vorstellung, dass der Erzähler einer Geschichte auch ein fiktiver Erzähler sein kann, ist schon der *Odyssee* geläufig, die spätere griechische Literatur spielt reichlich mit dieser Möglichkeit.“³⁷

Laut Schmitt schließt also bei Platon und Aristoteles der Terminus ‚Dichterrede‘ immer auch die vielfältigen Entscheidungsmöglichkeiten des (empirischen) Autors mit ein, als wer bzw. aus welcher Perspektive er seine Geschichte erzähle (= die Darstellungsmodi literarischer Texte), nämlich: Entweder als Erzähler mit deutlich von seiner eigenen Person abweichenden Charakteristika (figuraler Erzähler) oder mit gleichen Charakteristika (Autor im Spiel) oder als quasi charakterlose Erzählinstanz zu erzählen (neutraler heterodiegetischer Geschehensvermittler). Grundsätzlich darf daher geschlossen werden, dass „der Dichter“ (ὁ ποιητής) sowohl den Autor als Textproduzenten als auch seine je nach Erzählung unterschiedlich ausgestalteten Erzählerrollen bezeichnet: Ὁ ποιητής ist also sowohl ‚Dichter-Autor‘ als auch ‚Dichter-Erzähler‘.

In der *Politeia* (392c6–394c6) nun unterscheidet Platons Sokrates drei Darstellungsmodi, nämlich die einfache Erzählung (ἀπλῆ διηγήσει), die Erzählung durch Nachahmung (διὰ μιμήσεως γιγνομένη) und die Erzählung, welche eine Mischung aus den zwei zuvor genannten (δι' ἀμφοτέρων) darstelle.³⁸ Um zu verdeutlichen, was er damit meint, unterscheidet Sokrates in der Chryses-Agamemnon-Episode vom Beginn der *Ilias* zunächst diejenigen Textpassagen, in welchen „der Dichter selbst redet und auch gar nicht darauf ausgeht, unser Gemüt anderwärts hinzuwenden, als ob ein anderer der Redende wäre als er selbst“,³⁹ von denjenigen, in welchen der Dichter so rede, „als ob er selbst der Chryses wäre, ... und sich alle ersichtliche Mühe gibt, uns dahin zu bewegen, daß uns nicht Homeros der Redende scheine zu sein, sondern der alte Priester“.⁴⁰

In den in die *Ilias*-Episode eingelagerten direkten Reden Chryses' kommt für Platon

³⁶ Vgl. *Pol.* 394c2f.: αὐτοῦ τοῦ ποιητοῦ; oder *Poet.* 1448a22: ὡς τὸν αὐτὸν καὶ μὴ μεταβάλλοντα.

³⁷ Schmitt, 2008, 263.

³⁸ Plat., *Pol.* 392d5f.: Ἄρ' οὖν οὐχὶ ἤτοι ἀπλῆ διηγήσει ἢ διὰ μιμήσεως γιγνομένη ἢ δι' ἀμφοτέρων περαίνουσιν. „Und führen sie [= die Dichter, Anm. d. Verf.] es nicht entweder in einfacher Erzählung oder in einer in Darstellung [= μίμησις, wofür in dieser Arbeit in diesem Zusammenhang Nachahmung verwendet wird, Anm. d. Verf.] eingekleideten oder in beiden zusammen?“ (Übers. Schleiermacher, ⁶2011, 201).

³⁹ Plat., *Pol.* 393a6f.: λέγει τε αὐτὸς ὁ ποιητής καὶ οὐδὲ ἐπιχειρεῖ ἡμῶν τὴν διάνοιαν ἄλλοσε τρέπειν ὡς ἄλλος τις ὁ λέγων ἢ αὐτός. (Übers. Schleiermacher, ⁶2011, 201).

⁴⁰ Plat., *Pol.* 393b1–393b3: ὥσπερ αὐτὸς ὢν ὁ Χρύσης λέγει καὶ πειρᾶται ἡμᾶς ὅτι μάλιστα ποιῆσαι μὴ Ὀμηρον δοκεῖν εἶναι τὸν λέγοντα ἀλλὰ τὸν ἱερέα, πρεσβύτερον ὄντα. (Übers. Schleiermacher, ⁶2011, 201).

der dramatische Darstellungsmodus („Erzählung durch Nachahmung“⁴¹) zum Tragen, in welchem der Dichter „sich selbst einem anderen ... in Stimme oder Gebärde ... nachbildet“.⁴² Im Unterschied dazu liegt der narrative Darstellungsmodus („Erzählung ohne Nachahmung“⁴³ bzw. „einfache Erzählung“⁴⁴), nach Sokrates, immer dann vor, wenn sich der Dichter nirgends selbst verberge, sondern als er selbst erzähle.⁴⁵ Sokrates verdeutlicht dies abermals, indem er die Chryses-Agamemnon-Episode aus *Ilias*-Buch 1 in eine konsequent durchgeführte, einfache Erzählung umwandelt, indem er die direkten Reden Chryses' und Agamemnons nicht mehr zitathaft wiedergibt, sondern diese wie andere Tatsachen einfach erzählt (393e1–394a7). In den Worten Genettes wird so bei Platon:

„[a]us der unmittelbaren Dialogszene [bei Homer, Anm. d. Verf.] ... eine durch den Erzähler vermittelte Schilderung, in der das, was die einzelnen Figuren sagen, zusammenfließt und zu indirekter Rede verdichtet wird“.⁴⁶

Das Gegenteil (ἐναντία) davon liege, so fährt Platons Sokrates fort, immer dann vor, wenn man nicht, wie eben geschehen, die den Figuren gehörige direkte Rede, sondern „das dem Dichter Angehörige zwischen den Reden herauswerfend, nur die Wechselreden übrig läßt“.⁴⁷ Das Ergebnis wäre ein Drama – Tragödie oder Komödie – mit konsequent durchgeführtem dramatisch-mimetischen Darstellungsmodus (διὰ μιμήσεως ἢ διήγησις).⁴⁸ Die *Ilias* stellt offensichtlich eine Mischung aus beiden Darstellungsmodi dar, sie ist nach dem gemischten Darstellungsmodus aus narrativer Dichter- (Diegesis) und dramatischer Figurenrede (Mimesis) verfasst. Die Schlussfolgerung, die Platon am Ende dieser Überlegungen zieht, lautet daher:⁴⁹

<p>ὅτι τῆς ποιήσεως τε καὶ μυθολογίας ἡ μὲν διὰ μιμήσεως ὅλη ἐστίν, ὥσπερ σὺ λέγεις, τραγωδία τε καὶ κωμῳδία, ἡ δὲ δι' ἀπαγγελίας αὐτοῦ τοῦ ποιητοῦ – εὖροις δ' ἂν αὐτὴν μάλιστα πού ἐν δι-</p>	<p>„daß von der gesamten Dichtung und Fabel einiges ganz in Darstellung [μίμησις, Schleiermacher übersetzt hier: Darstellung, Anm. d. Verf.] besteht, wie du sagst, die Tragödie und Komödie, anderes aber in Erzählung</p>
---	---

⁴¹ Plat., *Pol.* 393c9: διὰ μιμήσεως τὴν διήγησιν „Erzählung durch Darstellung“ (Übers. Schleiermacher, 2011, 203).

⁴² Plat., *Pol.* 393c 5f.: Οὐκοῦν τό γε ὁμοιοῦν ἑαυτὸν ἄλλω ἢ κατὰ φωνὴν ἢ κατὰ σχῆμα μιμεῖσθαι ἐστὶν ἐκείνῳ ᾧ ἂν τις ὁμοιοῖ: „Nun aber sich selbst einem anderen nachbilden in Stimme oder Gebärde, das heißt doch den darstellen, dem man sich nachbildet?“ (Übers. Schleiermacher, 2011, 203).

⁴³ Plat., *Pol.* 393d: ἄνευ μιμήσεως ἡ ποίησις τε καὶ διήγησις „seine ganze Erzählung ohne Darstellung“ (Übers. Schleiermacher, 2011, 203).

⁴⁴ Bspw. Plat., *Pol.* 393d6: ἀπλὴ διήγησις (Übers. Schleiermacher, 2011, 201).

⁴⁵ Plat., *Pol.* 393c11–393d1: Εἰ δὲ γε μηδαμοῦ ἑαυτὸν ἀποκρύπτειτο ὁ ποιητής, πᾶσα ἂν αὐτῷ ἄνευ μιμήσεως ἡ ποίησις τε καὶ διήγησις γεγονυῖα εἴη. „Wenn nun nirgends der Dichter sich selbst verbergen wollte, so würde er dann seine ganze Erzählung ohne Darstellung verrichtet haben.“ (Übers. Schleiermacher, 2011, 203).

⁴⁶ Genette, 2010, 116.

⁴⁷ Plat., *Pol.* 394b3–394b5: Μάνθανε τοίνυν, ἦν δ' ἐγώ, ὅτι ταύτης αὖ ἐναντία γίγνεται, ὅταν τις τὰ τοῦ ποιητοῦ τὰ μεταξὺ τῶν ῥήσεων ἐξαίρων τὰ ἀμοιβαῖα καταλείπη. (Übers. Schleiermacher, 2011, 205).

⁴⁸ Plat., *Pol.* 394b6f.

⁴⁹ Plat., *Pol.* 394b10–c5 (Übers. Schleiermacher, 2011, 205).

θυράμβοις – ἡ δ' αὖ δι' ἀμφοτέρων ἔν τε τῇ τῶν
ἐπῶν ποιήσει, πολλαχοῦ δὲ καὶ ἄλλοι, εἴ μοι
μανθάνεις.

[ἀπαγγελία, anderswo διήγησις (bspw. 392d5), Schleier-
macher übersetzt hier: Bericht, Anm. d. Verf.] des Dich-
ters selbst, welches du vorzüglich in den Dithyramben
finden kannst, noch anderes aus beiden verbunden wie
in der epischen Dichtkunst und auch vielfältig ander-
wärts, wenn du mich verstehst.“

Ähnlich hierzu diskutiert auch Aristoteles im dritten Kapitel der *Poetik* (1448a19–1448b3) die Modi der dichterischen Darstellung (μίμησις), nachdem zuvor ihre Medien (Kapitel 1: gebundene oder ungebundene Sprache 1447a14–1447b30) und ihre Gegenstände (Kapitel 2: der handelnde Mensch, *Poet.* 1448a1–1448a19) Thema waren. Die konkreten Textsorten der dichterischen Mimesis – Epos, Tragödie, Komödie, Dithyrambos und Nomos – unterscheiden sich nämlich nicht nur hinsichtlich ihrer Medien und ihrer Gegenstände, sondern auch hinsichtlich der Modi, wie sie diese nachahmen.⁵⁰ Aristoteles kommt hierbei zu dem Schluss, dass:⁵¹

καὶ ... ἐν τοῖς αὐτοῖς καὶ τὰ αὐτὰ μιμεῖσθαι ἔστιν
ὅτε μὲν ἀπαγγέλλοντα, ἢ ἕτερόν τι γιγνόμενον
ὥσπερ Ὅμηρος ποιεῖ ἢ ὡς τὸν αὐτὸν καὶ μὴ με-
ταβάλλοντα, ἢ πάντας ὡς πράττοντας καὶ ἐνεργο-
ῦντας τοὺς μιμουμένους.

„... auch in denselben Medien und bei denselben Ge-
genständen ... die Nachahmung einmal im Modus des
Berichts eines Erzählers geschehen [kann] – entweder,
indem man sich in ein anderes verwandelt, wie Ho-
mer es macht, oder als man selbst ohne Verwandlung
– , oder die nachahmenden (Künstler) ... alle (Cha-
raktere) als Handelnde und Akteure auftreten [lassen].“

Wie in der *Politeia* Platons Sokrates, so unterscheidet also auch Aristoteles grundsätzlich zwischen dem erzählenden (ἀπαγγέλλοντα, *Poet.* 1448a21) und dem nachahmen-
den (τοὺς μιμουμένους, *Poet.* 1448a23f.) Nachahmungsmodus, bei welchem alle Figuren als
„Handelnde und Akteure“⁵² ihrer selbst auftraten.⁵³ Sowohl für Platon als auch für Aris-

⁵⁰ Aristot., *Poet.* 1447a16–1447a18: διαφέρουσι δὲ ἀλλήλων τρισίν, ἢ γὰρ τῷ ἐν ἑτέροις μιμεῖσθαι ἢ τῷ ἑτέρῳ ἢ τῷ ἑτέρως καὶ μὴ τὸν αὐτὸν τρόπον. „Sie unterscheiden sich aber voneinander in dreifacher Hinsicht: dadurch, dass sie in verschiedenen Medien nachahmen, dass sie Verschiedenes, oder dadurch, dass sie auf verschiedene Weise, d.h. nicht im selben <Darstellungs->Modus nachahmten.“ (Übers. Schmitt, 2008, 3).

⁵¹ Aristot., *Poet.* 1448a20–1448a24, wobei die Crux um τοὺς μιμουμένους von Kassel unnötig ist, wenn, wie Schmitt vorschlägt, ein Subjektwechsel der Partizipien angenommen wird: „(1) jemand (ergänze ti-na) als ein Berichtender, (2) die nachahmenden Dichter“. Siehe ausführlicher bei Schmitt, 2008, 262. Übers. Schmitt, 2008, 5, allerdings mit Übersetzung des im Gedankenstrich stehenden Teils aus Schmitts Kommentar (Schmitt, 2008, 262f.). Dieser Teil lautet in der eigentlichen Übersetzung Schmitts (Schmitt, 2008, 5): „– entweder mit einem Wechsel der Erzählperspektive, wie Homer es macht, oder in ein und derselben, nicht wechselnden Perspektive –“.

⁵² Aristot., *Poet.* 1448a23f.: πάντας ὡς πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας τοὺς μιμουμένους (Übers. Schmitt, 2008, 5).

⁵³ Etwas anders als bei Platon unterscheidet Aristoteles auf der obersten Ebene nur zwei Nachahmungsmodi: die narrative (apangeltische bzw. bei Paton auch diegetische) als Erzählung des Dichters und die dramatische (mimetische) als direkte Nachahmung der Figuren. Innerhalb des narrativen Nach-

toteles ist dabei der „mimetischste“ Nachahmungsmodus der dramatische,⁵⁴ in welchem der Dichter „alle Charaktere als Handelnde und Akteure auftreten lässt“,⁵⁵ indem er in seiner Funktion als Erzähler der Geschichte in den Hintergrund tritt, sich gleichsam hinter der Selbstdarstellung der Figur „verbirgt“. ⁵⁶ Konsequenterweise angewendet ist dieser dramatische, „mimetischste“ Darstellungsmodus für Platon und Aristoteles im Drama, und zwar aus dem Grund, weil im aufgeführten Drama der Dichter tatsächlich (meist)⁵⁷ nicht in eigener Person in Erscheinung tritt. Für beide ist das Drama also offensichtlich „indefeasibly a mode of appearance“, ⁵⁸ bei welchem der Dichter auf der Bühne (meist) tatsächlich unsichtbar ist. Das Drama ist für beide Mimesis „*par excellence*“.⁵⁹ ⁶⁰

ahmungsmodus unterscheidet Aristoteles aber weiterhin zwei Möglichkeiten des Dichters, entweder diesen konsequent anzuwenden, oder aber, wie Homer es macht, diesen durch den dramatisch-mimetischen Nachahmungsmodus in den direkten Reden der Figuren zu durchbrechen. Dies sind dramatisch-mimetische Elemente im Narrativen, welches der Dichter erzählt, indem der Dichter, wie bei Platon, ein anderer, nämlich die Figur, wird. Aristoteles kommt dadurch, wie Platon, zu insgesamt drei Nachahmungsmodi – dem konsequent dramatisch-mimetischen, dem konsequent narrativ-diegetischen (bzw. -apangeltischen) und dem gemischten –, Aristoteles aber ordnet den gemischten dem grundsätzlich narrativ-diegetischen unter. Vgl. auch Schmitt, 2008, 263. Zur Diskussion, ob das Modell der Darstellungsmodi bei Platon ursprünglich binär oder tertiär war, siehe die Diskussion bei Else, 1957, 97–100.

⁵⁴ Genette, ³2010, 123 (siehe Anm. 60 a.E.).

⁵⁵ Aristot., *Poet.* 1448a23f.: πάντας ὡς πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας τοὺς μιμουμένους (Übers. Schmitt, 2008, 5).

⁵⁶ Vgl. Plat., *Pol.* 393c11: ἀποκρύπτειτο.

⁵⁷ Eine Ausnahme stellt hierbei bspw. die Parekbasis der attischen Komödie dar, in welcher der Dramenautor in der Funktion des dramatischen Geschehensvermittlers direkt zum Publikum spricht.

⁵⁸ Vgl. Else, 1957, 97.

⁵⁹ Else, 1957, 97: „For both Plato and Aristotle the dramatic mode is imitation *par excellence*.“

⁶⁰ Der Unterschied zwischen Platon und Aristoteles liegt insbesondere in der Beurteilung des dramatischen im Unterschied zum narrativen Nachahmungsmodus, welche bei Platon kritisch bis negativ ausfällt, bei Aristoteles hingegen positiv. Geschuldet ist dies den unterschiedlichen Zielsetzungen von *Politeia* und *Poetik*. Denkt die *Politeia* über die Zu- bzw. Abträglichkeit unterschiedlicher Elemente für einen idealen Staat nach, welcher seinen Bürgern Gerechtigkeit widerfahren lässt, so beschäftigt sich, allgemein gesprochen, die *Poetik* damit, wie die Dichtung „eine einheitliche Durchgestaltung erreicht“ (Schmitt, 2008, 129), in welcher die Gestaltung des Mythos als einer auf ein Handlungsziel funktionell hingebundenen Handlungsdarstellung das zentrale Moment einnimmt, welche wiederum nicht zuletzt durch die Eigentümlichkeit des/der Figuren-Charakter(e) determiniert ist. Ist daher für Platon der dramatische Nachahmungsmodus grundsätzlich mit den Gefahren der „*mimêsis* ‘through impersonisation’“ (Marušić, 2001, 225) verbunden, weil sowohl Dichter als auch (Vor-)Leser, Schauspieler, Hörer und Zuschauer die in direkter Nachahmung dargestellten guten oder schlechten Figuren des Epos oder des Dramas selbst nachahmen und „von der Nachahmung das Sein davontreiben“ (*Pol.* 395c7–395d1: ἐκ τῆς μιμήσεως τοῦ εἶναι ἀπολαύσωσιν, Übers. Schleiermacher, ⁶2011, 209), so ist für Aristoteles der Dichter in erster Linie μιμητής (*Poet.* 1448a26) und erst im dramatischen Nachahmungsmodus offenbart sich seine Qualität, d.h. seine Fähigkeit zu dichten. Vgl. *Poet.* 1460a5–1460a11: Ὅμηρος δὲ ἅλλα τε πολλὰ ἄξιός ἐπαινεῖσθαι καὶ δὴ καὶ ὅτι μόνος τῶν ποιητῶν οὐκ ἀγνοεῖ ὃ δεῖ ποιεῖν αὐτόν. αὐτόν γάρ δεῖ τὸν ποιητὴν ἐλάχιστα λέγειν· οὐ γὰρ ἐστὶ κατὰ ταῦτα μιμητής. οἱ μὲν οὖν ἄλλοι αὐτοὶ μὲν δι’ ὅλου ἀγωνίζονται, μιμοῦνται δὲ ὀλίγα καὶ ὀλιγάκις. ὁ δὲ ὀλίγα φρονησάμενος εὐθὺς εἰσάγει ἄνδρα ἢ γυναικα ἢ ἄλλο τι ἥθος, καὶ οὐδέν’ ἀθήθῃ ἄλλ’ ἔχοντα ἥθος. („Homer verdient in aller Hinsicht viel Lob, besonders aber deshalb, weil er als einziger unter den Dichtern ein genaues Wissen davon hatte, was der Dichter selbst in der Dichtung zu tun hat. In eigener Person nämlich soll der Dichter so wenig wie möglich sagen. Dieses <Erklären in eigener Person> macht nicht zum Dichter. Die anderen Dichter treten nun [mit ihren Kommentaren] selbst über das ganze Werk hin in den Vordergrund, in mimetischer Darstellung aber bringen sie nur wenig und selten. Homer dagegen lässt einen Mann oder eine Frau oder einen anderen Charakter unmittelbar nach nur wenigen einleitenden Worten auftreten, und zwar niemanden ohne charakteristisches Verhalten, jeden vielmehr mit bestimmter Charakterzeichnung.“ Übers. Schmitt, 2008, 35). Vgl. Else, 1957, 98: „... Aristoteles puts highest what Plato put lowest“ Oder Genette, ³2010, 123: „Die ‚mimetischste‘ Form ist ganz offensichtlich die, die Platon verwirft, die also, wo der Erzähler so tut, als rede nicht er, sondern die Person ... Diese

Es hat zahlreiche Versuche in der Rezeption Platons und Aristoteles' gegeben, die drei Nachahnungsmodi mit den drei Gattungen – Epos, Lyrik und Drama – zu verbinden.⁶¹ Als einer der ersten versucht im 4. Jh.n.Chr. Diomedes bestimmte *genera* mit den drei platonisch-aristotelischen Darstellungsmodi zu verbinden, indem er den rein narrativen Nachahnungsmodus des Dichters in eigener Person als er selbst mit dem Lehrgedicht verbindet, den mimetischen mit dem Drama und den gemischten mit dem Epos. Aber die Übertragbarkeit der Nachahnungsmodi auf ganze Einzelgattungen gerät bei Diomedes an ihre Grenzen, wenn hier der dramatische Nachahnungsmodus nicht für das Drama, sondern auch für bestimmte Eklogen Vergils konstatiert wird.⁶² Auch die ps.-aristotelischen *Problemata* stellen fest, dass es in der antiken Tragödie mit den Partien des Chores sowohl Teile gebe, welche weniger mimetisch, als auch mit den Schauspielerreden Teile, welche

berichtete Rede dramatischen Typs [Genette meint damit im Anschluss an Aristoteles die allgemein als direkte Rede bekannte Rede, Anm. d. Verf.] wurde, angefangen mit Homer, zur Grundform der Dialoge (und Monologe) im Epos und Roman, und Platons Plädoyer zugunsten des rein Narrativen blieb umso wirkungsloser, als Aristoteles schon kurz darauf erfolgreich und mit großer Autorität die Überlegenheit des rein Mimetischen behauptet hat.“

⁶¹ So ist bspw. Mitte des 20. Jh. für Montmollin, im offensichtlichen Anschluss an Platon und Aristoteles, das Epos mit dem gemischten Darstellungsmodus („Poésie épique où le poète s'exprime tantôt en son propre nom, tantôt laisse parler ses personnages“, de Montmollin, 1951, 30), die Lyrik mit dem narrativen, d.h. der Rede des Dichters in eigener Person als er selbst („Poésie lyrique où purement narrative“, de Montmollin, 1951, ebenda) und das Drama mit dem mimetischen („Poésie dramatique où le poète n'intervient pas, mais s'efface devant les acteurs“, de Montmollin, 1951, ebenda) verbunden. Doch gerade die Lyrik als diejenige Gattung, welche sich, nach Montmollin (1951), gattungsspezifisch durch die konsequente Durchführung des narrativen Darstellungsmodus mit der Rede des Dichters allein auszeichnen soll, wirft spätestens dann Fragen auf, wenn ein Gedicht, so Hempfer, bspw. von „ein[em] Lorbeerbaum“ (Hempfer, 2014, 12) gesprochen wird oder der Lyriker eingeführten Personen oder Gegenständen zeitweise das Wort erteilt. Dennoch sei, so Hempfer (2014), von der „italienische[n] Renaissance-Poetik bis zum Reallexikon“ immer wieder die Lyrik „über das [antike, Anm. d. Verf.] Redekriterium [d.h. die Frage „Wer spricht?“, Anm. d. Verf.] von Epik und Dramatik zu unterscheiden“ versucht worden, weil in der Lyrik „der Dichter in eigener Person“ spreche (Hempfer, 2014, 11). Für eine ausführliche Diskussion mit zahlreichen Beispielen siehe Hempfers Kapitel zum Redekriterium (Hempfer, 2014, 11–15). Andere Versuche, die drei Nachahnungsmodi mit den drei Gattungen zu verbinden, siehe bspw. Susemill, Eucken, Vahlen, Düntzer, Zeller, Teichmüller im 19. Jh. (Schmitt, 2008, 264).

⁶² Diomedes, *Ars grammatica* 1,482,13–25: *Poematos genera sunt tria. aut enim activum est vel imitativum, quod Graeci dramaticon vel mimeticon, aut enarrativum vel enuntiativum, quod Graeci exegeticon vel apangelticon dicunt, aut commune vel mixtum, quod Graeci κοινόν vel μικτόν appellant. dramaticon est vel activum in quo personae agunt solae sine ullius poetae interlocutione, ut se habent tragicae et comicae fabulae; quo genere scripta est prima bucolicon et ea cuius initium est, quo te, Moeri, pedes? exegeticon est vel enarrativum in quo poeta ipse loquitur sine ullius personae interlocutione, ut se habent tres georgici et prima pars quarti, item Lucreti carmina et cetera his similia. κοινόν est vel commune in quo poeta ipse loquitur et personae loquentes introducuntur, ut est scripta Ilias et Odyssea tota Homeri et Aeneis Vergilii et cetera his similia.* Die Gattungen der Dichtung sind drei: Entweder nämlich ist [die Dichtung] darstellend bzw. nachahmend, was die Griechen dramatisch bzw. mimetisch nennen, oder aber erzählend bzw. vortragend, was die Griechen exegetisch bzw. apangeltisch nennen, oder aber beides zusammen bzw. gemischt, was die Griechen κοινόν bzw. μικτόν nennen. Die dramatische bzw. darstellende Gattung ist die, worin die Figuren sich alleine darstellen, ohne jegliche Zwischenrede des Dichters, wie es der Fall bei Tragödie und Komödie ist. [Ebenfalls] in diesem Nachahnungsmodus ist [aber auch] die erste Ekloge [Vergils] verfasst sowie diejenige, welche mit „quo te, Moeri, pedes?“ [Vergil, *Ecl.* 9] anfängt. Die exegetische bzw. erzählende Gattung ist die, worin der Dichter, ohne jegliche Zwischenrede einer Figur, selbst spricht, wie es der Fall bei den *Georgika*, Buch 1–3, sowie im ersten Teil des vierten ist, dasselbe gilt außerdem für Lukrez' [*De rerum natura*] und anderes von der Art. Das κοινόν bzw. beides zusammen liegt vor, wenn der Dichter selbst spricht und [dazu] die Figuren mit wörtlicher Rede auftreten lässt, wie etwa in Homers *Ilias* und *Odyssee*, Vergils *Aeneis* und bei anderem von der Art.

mehr mimetisch seien.⁶³ Und die spätere antike Tradition⁶⁴ ordnet fast alle Gattungen – Epik, Elegie, Iambik, Melik, Satire, Bukolik – außer dem Drama (!) dem gemischten Darstellungsmodus zu.

Eine strenge Verbindung der platonisch-aristotelischen Darstellungsmodi mit bestimmten Literaturgattungen scheint nicht aufzugehen, weswegen Else (1957) konstatiert, „the right rubric for most of the Greek literature would be the mixed“,⁶⁵ und sich dafür ausspricht, die platonisch-aristotelischen Darstellungsmodi als die drei Parameter – zwei Pole und ein Scheitelpunkt – eines Skalenmodells anzusehen, wie ein Dichter eine Geschichte erzählen könne, dessen Pole mit den Extrempositionen Figurenrede und Dichter/Erzählerrede nicht unbedingt auch von konkreten Texten realisiert sein müssten.⁶⁶

Wichtig allerdings ist, zur Kenntnis zu nehmen: Das Drama bereitet – im Gegensatz zu vielen anderen Gattungen (!) – bei der Zuordnung von Gattungen dem diegetisch-berichtenden (narrativen) oder dem gemischten Darstellungsmodus Drama sowohl für Platon und Aristoteles als auch für die nachfolgenden Generationen nur selten Schwierigkeiten. Das Drama steht nämlich hier oft nicht nur ziemlich nah am dramatisch-mimetischen Ende, sondern bildet sogar seinen Endpunkt, oder, wie Else (1957) in dem in Anmerkung 66 angeführten Zitat formuliert: „At the peak stands drama = pure imitation.“

3.2.2 Kein Erzähler im Drama

Platon und Aristoteles greifen, wie eben dargelegt wurde, in den Worten Korthals' (2003), „als Gegenpol zum Dichter als Quelle des narrativen Aussageaktes ... auf die Geschehensteilnehmer [= Figuren, Anm. d. Verf.] als Quelle dramatischer Aussageakte“ zurück.⁶⁷ Die Abwesenheit von Dichterrede (τὰ τοῦ ποιητοῦ) und die Ausschließlichkeit von Figurenrede (τὰ ἀμοιβαῖα) kennzeichnen dramatische Texte,⁶⁸ welche folglich am dramatisch-

⁶³ [Ar.] *Problemata* 19,15,918b27–918b29: ὁ μὲν γὰρ ὑποκριτὴς ἀγωνιστὴς καὶ μιμητὴς, ὁ δὲ χορὸς ἤττον μιμεῖται.

⁶⁴ Bspw. Scholia Dionysius Thrax p 450 (Hilgard); *Polegomena ad Hesiodum* 5,8 (Gaisford); Probus, *Kommentar zu Vergils ‚Georgica‘ und ‚Eklogen‘* 3,2 p. 329 (Thilo-Hagen).

⁶⁵ Else, 1957, 101.

⁶⁶ Vgl. Else, 1957, 101: „Clearly Aristotle gave the classifiers little help, and indeed his criterion was not objective and mechanical enough to serve as a useful basis for gross classification. For it is not just a question of direct or indirect speech, or of their alternation. What he found in Homer was a *dramatic use* of direct speech, the poet setting the stage for his characters, then bringing them upon it to confront each other and enact their conflicts in the give-and-take of life. Thus the dramatic mode is a qualitative affair, and Aristotle does not really define precisely how and where it is to be distinguished. The real sense and value of the division by method is inward. The series ‘narrative-mixed-dramatic’ is a *scala* of the purity of realization of μίμησις, reaching from lowest to highest. In other words this differentiation, like the others, reveals a hierarchy of values. But it comes even closer than they to the essence of poetry, which is imitation, being in effect the curve of imitation itself as it rises toward complete fulfilment. At the peak stands drama = pure imitation.“

⁶⁷ Korthals, 2003, 103.

⁶⁸ Plat., *Pol.* 394b3–394b8: Μάνθανε τοίνυν, ἦν δ' ἐγώ, ὅτι ταύτης αὖ ἐναντία γίγνεται, ὅταν τις τὰ τοῦ ποιητοῦ τὰ μεταξὺ τῶν ῥήσεων ἐξαίρων τὰ ἀμοιβαῖα καταλείπη. – Καὶ τοῦτο, ἔφη, μανθάνω, ὅτι ἔστιν τὸ περὶ τὰς τραγωδίας τοιοῦτον. „Verstehe aber auch noch, sprach ich, wie hiervon wiederum das Gegenteil erfolgt, wenn jemand das dem Dichter Angehörige zwischen den Reden herauswerfend, nur die Wechselreden übrig läßt. – Auch dieses, sagte er, verstehe ich, daß es mit den Tragödien eine solche Bewandnis hat.“

mimetischen Pol der Skala möglicher literarischer Darstellungsmodi stehen.

Im engen Anschluss daran definiert zu Beginn des 19. Jh.s August W. Schlegel als Drama, wenn „verschiedene Personen redend eingeführt werden, der Dichter aber in eigener Person gar nicht spricht“.⁶⁹ Auch Hamburger spricht 1951 vom Drama als der Gattung, welche „nur Gestalten, die Gestalten aber nur durch Worte, die sie selbst äußern, durch die sie sich selbst darstellen“, bilde,⁷⁰ und Szondi einflussreiches Modell des „absoluten“ Dramas aus dem Jahre 1956 definiert als den zentralen Wesenszug des Dramas die Unabhängigkeit dramatischer Repliken von der Kommunikation zwischen Autor und Rezipienten:

„Das Drama ist absolut. Um reiner Bezug, das heißt: dramatisch sein zu können, muß es von allem im Äußerlichen abgelöst sein. Es kennt nichts außer sich.

Der Dramatiker ist im Drama abwesend. Er spricht nicht, er hat Aussprache gestiftet. Das Drama wird nicht geschrieben, sondern gesetzt. Die im Drama gesprochenen Worte sind allesamt Entschlüsse, sie werden aus der Situation heraus gesprochen und verharren in ihr; keineswegs dürfen sie als vom Autor herrührend aufgenommen werden. Das Drama ist lediglich als ein Ganzes zum Autor gehörend, und dieser Bezug gehört nicht wesentlich zu seinem Werksein. Die gleiche Absolutheit weist das Drama dem Zuschauer gegenüber auf. Sowenig die dramatische Replik Aussage des Autors ist, sowenig ist die Anrede an den Zuschauer. Dieser wohnt vielmehr der dramatischen Aussprache bei: schweigend, mit zurückgebundenen Händen, gelähmt vom Eindruck einer zweiten Welt ...“⁷¹

Als wesenhaftes Merkmal dramatischer Texte scheint also hier, wie bei Platon und Aristoteles, die Ausschließlichkeit mimetisch-dramatischer Figurenrede sowie, als Kehrseite derselben Medaille, die „absolute“ Abwesenheit von narrativ-berichtender Dichterrede zu gelten. Narratologischen Überlegungen folgend, welche seit Beginn des 20. Jh. den Dichter in Erzählfunktion mit der fiktiven Figur des Erzählers dogmatisch ersetzen,⁷² definiert auch die Damentheorie die von ihr konstatierte Abwesenheit der Dichterrede im Drama nun als die Abwesenheit der Erzählerrede, welche konstitutiv für narrative Texte sei. Aus der alten Opposition der An- bzw. Abwesenheit von Dichterrede entsteht die neue,

(Übers. Schleiermacher, ⁶2011, 205).

⁶⁹ Schlegel, 1966, 28.

⁷⁰ Hamburger, 1951, 14.

⁷¹ Szondi, 1956, 15f.

⁷² Vgl. Friedmann, die Anfang des 20. Jh.s konstatiert, „daß uns im Epos die Geschehnisse nicht direkt, sondern durch ein organisch mit der Dichtung selbst verwachsen Medium übermittelt werden“ (Friedmann, ²1966, 32). Oder Mitte des 20. Jh.s Stanzel, der definiert: „Wo eine Nachricht übermittelt, wo berichtet oder erzählt wird, begegnen wir einem Mittler, wird die Stimme eines Erzählers hörbar.“ (Stanzel, ⁴1989, 15).

nämlich die der Vermitteltheit der Darstellung in narrativen Texten – Vermittlung der Handlung durch eine erzählende Instanz – bzw. der Unvermitteltheit der Darstellung in dramatischen Texten – Nicht-Existenz einer narrativen Texten ähnlichen Geschehensvermittlerinstanz. So bestimmt bspw. Hamburger (1968) das Wesen des Dramas über das „Fehlen der Erzählfunktion“:

„... der sprachlogische Ort des Dramas im System der Dichtung ergibt sich allein aus dem Fehlen der Erzählfunktion, der strukturellen Tatsache, daß die Gestalten dialogisch gebildet sind.“⁷³

Schließlich erhebt Pfister das „absolute“ Drama Szondis zur idealen Normalform des Dramas und entwickelt daran sein Kommunikationsmodell des Dramas, in welchem er die für narrative Texte spezifische Kommunikationsebene zwischen (fiktivem) Erzähler und (fiktivem) Hörer explizit unbesetzt lässt. Für Pfister ist das Merkmal der dramatischen Kommunikation die unvermittelte Überlagerung der zwei Kommunikationssysteme, des inneren (unter den fiktiven Figuren) und des äußeren (zwischen Autor und Leser in empirischer wie exemplarischer Form), welche sich für ihn aus der im Drama strukturell bedingten Unbesetztheit des narrativen Kommunikationsniveaus ergebe.⁷⁴ Diese Unbesetztheit des narrativen Kommunikationsniveaus führt nicht nur bei Pfister zu dem für das Drama oftmals als typisch anerkannten „Verlust an kommunikativen Potential“,⁷⁵ welcher unterschiedlich – negativ⁷⁶ wie positiv⁷⁷ – beurteilt wird und entweder durch die

⁷³ Hamburger, ²1968, 158.

⁷⁴ Pfister sucht im Drama explizit nach einem narrativen Erzähler und entwickelt, weil diese Suche erfolglos bleibt, ausgehend vom Modell der narrativen Kommunikation mit Erzähler sein Modell der dramatischen Kommunikation ohne Erzähler. Gemäß diesem fehle dem Drama strukturell bedingt prinzipiell dasjenige Kommunikationssystem, welches in Erzähltexten bestehe zwischen S(ender)2, dem „im Werk formulierte[n] fiktive[n] Erzähler als vermittelnde[r] Erzählfunktion“, und E(mpfänger)2, dem im „im Text formulierten fiktiven Hörer“. Siehe hierzu ausführlich die Kommunikationsmodelle bei Pfister, 1982, 20f.

⁷⁵ Pfister, 1982, 21. Der „Verlust an kommunikativen Potential“ ergibt sich im Drama, so Pfister, aus den „medial beschränkteren Möglichkeiten, eine Innenschau, eine *vision du dedans*, zu eröffnen, das Bewusstsein einer Figur über das sprachlich oder außersprachlich Artikulierte hinausgehend dem Rezipienten transparent zu machen“ (Pfister, 1982, 222). Eine Innenschau und eine Offenlegung des Bewusstseins einer Figur ist im Drama für Pfister in dem prinzipiell für jedes Drama gültigen Modell des „absoluten“ Dramas „nur insoweit darstellbar, als es von ... [einer Figur] situativ und psychologisch glaubhaft artikuliert werden kann“ (Pfister, 1982, 223). Vgl. Görler, 1974, 260: „Der Dramatiker betrachtet seine Figuren immer von ‚außen‘.“; Horn, 1998, 154, der konstatiert, dass „im Drama die Darstellung von Innerem dort an ihre Grenze stößt, wo die Gestalt nicht mehr fähig ist, sich selber zu artikulieren“, so dass „all das, was sie in sich nicht erfassen und nicht ausdrücken kann, für die dramatische Darstellung wegfällt“; Asmuth, ⁵1997, 53, für den die „steuernde[n] und urteilende[n] Äußerungen des Erzählers“ im Drama fehlen.

⁷⁶ Bspw. Mann, 1968, I, 11: „Wo ist der Dramenauftritt, der eine moderne Romanszene an Präzision des Gesichts, an intensiver Gegenwart, an Wirklichkeit überträfe! [...] Der Roman ist genauer, vollständiger, wissender, gewissenhafter, tiefer als das Drama, in allem was die Erkenntnis der Menschen als Leib und Charakter betrifft, und im Gegensatz zu der Anschauung, als sei das Drama das eigentlich plastische Dichtwerk, bekenne ich, daß ich es vielmehr als eine Kunst der Silhouette und den erzählten Menschen allein als rund, ganz, wirklich und plastisch empfinde. Man ist Zuschauer in einem Schauspiel, man ist mehr als das in einer erzählten Welt.“

⁷⁷ Bspw. Hamburger, die die „Silhouettenkunst“ des Dramatikers, nur fragmentarisch bleibende Silhouetten darstellen zu können, deswegen als wirklichkeitsgetreuer ansieht, weil diese für sie „weit eher dem fragmentarischen Charakter der erlebbaren Wirklichkeit“ entspreche als der ausschweifende Charakter der

„replikeninterne Überlagerung der Figurenrede mit der Autorrede“ (= „Episierung“)⁷⁸ im klassischen Drama mit seinen Figuren, welche in Hinblick auf ihre Artikulationsbereitschaft und -fähigkeit als „monsters of genius“ gestaltet sind,⁷⁹ oder durch die Ausweitung des Nebentextes bis hin zur Narration im modernen Drama mit seinen Figuren aufgefangen werde, deren geminderte Artikulationsbereitschaft und -fähigkeit eher an naturalistischen Erwägungen ausgerichtet ist.⁸⁰

Aus der Unvermitteltheit der dramatischen Darstellung – unvermittelt durch eine narrativen Texten vergleichbare Erzähl- oder neutrale Geschehensvermittlerinanz – wird

epischen Gestaltung von Welt und Mensch, welche „weit hinaus über das [geht], was sich in der physischen und geschichtlichen Wirklichkeit präsentieren kann“ (Hamburger, ²1968, 166).

⁷⁸ Pfisters Begriff der „Episierung“ (oder der Etablierung eines episierenden Kommunikationssystems in dramatischen Texten) nimmt Bezug auf auf das explizit anti-aristotelische, „epische Theater“ Bertholt Brechts, welcher die Opposition episch vs. dramatisch bezüglich dreier von ihm als normativ verabsolutierter Kriterien in Frage stellt, welche von ihm auf Aristoteles’ *Poetik* zurückgeführt werden. Von diesen drei ist für Pfisters Begriff der Episierung als der Aufhebung der Absolutheit dramatischer Texte nur die Opposition An- vs. Abwesenheit eines episierenden, d.h. narrativ vermittelnden Kommunikationssystems relevant. Brecht etabliert in seinem Theater ein narrativ vermittelndes Kommunikationssystem mit Hilfe von Techniken wie des „Prolog[s] und Epilog[s], Chor[es] und Song[s], [der] Montage, Spruchbänder und Projektionen, Spielleiterfiguren, [des] Aus-der-Rolle-Fallen[s] und Bloßlegen[s] des theatralischen Apparats“. Zwar finden sich Ansätze zur Etablierung einer das Drama episierenden Reflexions- und Kommentarebene z.T. sogar mittels derselben Techniken schon lange vor Brechts ‚epischem‘ Theater, doch wurden sie erst bei ihm „strukturbestimmend“ mit „explizit anti-illusionistischer Funktion“ – eine Funktion, die allerdings tendenziell allen Episierungsstrategien, zumindest als Wirkung, inhärent ist (vgl. Pfister, 1982, 106). (Die zwei anderen Bereiche betreffen die „Finalität der vorwärtsdrängenden Endbezogenheit“ aller Teile einer Tragödie vs. die Stärkung der einzelnen Teile einer Tragödie bis hin zur „Stationen- oder Episodenstruktur“ dramatischer Texte und die „Konzentration des Dramatischen“ vs. die „Breite und Detailfülle des Epischen“ (Pfister, 1982, 104f.).) Pfisters „Episierung“ umfasst die zwei Teilbereiche der konventionellen Artikulationsbereitschaft und -fähigkeit dramatischer Figuren des vor-naturalistischen Dramas, das sind: die vornehmlich an den Rezipienten gerichtete Informationsvergabe sowie die Selbstdarstellung einer Figur als die Darstellung ihrer inneren Haltung einer Situation gegenüber, sofern diese intrafiktional gar nicht oder nicht zumindest ausreichend plausibilisiert sind. Als Parameter für den Grad der Episierung einer individuellen Figurenrede gelten Pfister also einerseits die „Situationsabstraktheit“, andererseits die „Bewusstseinsinadäquatheit“ einer dramatischen Replik (Pfister, 1982, 120).

⁷⁹ Explizit gegen die zeitgenössische, naturalistische Schule verteidigt der Dramatiker Georg Bernard Shaw (1958) den nicht-naturalistischen Dramentyp mit der von Wissen, Verständnis und Sprache des Autors überformten, anti-naturalistischen Figurenkonzeption: „Neither have I ever been what you call a representationist or realist. I was always in the classic tradition, recognising that stage characters must be endowed by the author with a conscious self-knowledge and power of expression ... and freedom from inhibitions, which in real life would make them monsters of genius. It is the power to do this that differentiated me (or Shakespeare) from a gramophone and a camera.“ (Shaw, 1958, 53).

⁸⁰ So lehnt bspw. Fanz Xaver Kroetz die „unrealistische Theaterkonvention“ der „Geschwätzigkeit“ ab und sagt über seine Figuren: „Das ausgeprägteste Verhalten meiner Figuren liegt im Schweigen; denn ihre Sprache funktioniert nicht.“ (Kroetz, 1970, 6); August Strindberg hebt hervor, er habe in *Fräulein Julie* auf die Tradition des konventionellen Dialogs verzichtet, der „seine Figuren zu Katecheten ... [mache], die eine dumme Frage stellen, um eine geistreiche Antwort zu provozieren“ (Strindberg, 1966, 100f.), und fordert für den Monolog im Drama eine unbedingt intrafiktional glaubhafte Motivation (Strindberg, 1966, 102: „Der Monolog ist (heutzutage) von unseren Realisten als unwahrscheinlich verbannt worden. Aber wenn ich ihn motiviere, wird er glaubhaft, und ich kann ihn daher mit Vorteil benutzen. Es entspricht ja der Wahrscheinlichkeit, daß ein Redner allein in seinem Zimmer umhergeht und seine Rede laut durchliest, ebenso daß ein Schauspieler seine Rolle laut memoriert, eine Magd mit einer Katze spricht, eine Mutter mit ihrem Kind scherzt, eine alte Jungfer mit ihrem Papagei schwatzt, ein Schlafender im Schlaf redet.“); Henrik Ibsen verbannt den Monolog als jedwede primär an den Zuschauer gerichtete Informationsvergabe sogar gänzlich aus seinem *Brand* und hebt hervor, diesen ohne einen „einzigen Monolog, ja ohne eine einzige, ‚zur Seite‘ gesprochene Replik“ verfasst zu haben (Ibsen, 1967, 50: Brief vom 26.06.1869); Harold Pinter rühmt sich dafür, seinen dramatischen Figuren kein „false articulation“ aufzuzwingen, nämlich dann zu sprechen, wenn ihnen Sprechen in Anbetracht von Situation und persönlicher Disposition unmöglich

bei Genette eine Unmittelbarkeit bzw. eine Direktheit der dramatischen Darstellungsweise, welche allein wahrhaft mimetisch sein könne. In Genettes Narratologie erscheint das Drama, wie bei Platon und Aristoteles, daher als das mimetische Ideal, dessen direkte Nachahmung von narrativen Texten aufgrund der in ihnen existierenden Erzählinstanz nicht erreicht werden könne. Für Genette sind narrative Texte strukturell bedingt von je her distanzierter und mittelbarer als dramatische, welche unmittelbar eine „Geschichte ... ‚nachahmen‘“, also reine Mimesis sind. Distanz und Mittelbarkeit sind für Genette narrativen Texten prinzipiell mit der Situation des Erzählens und der Figur des Erzählers inhärent,⁸¹ reine Mimesis im Gegensatz dazu nur als „Mimesis von Sprachlichem“⁸² möglich, nicht aber auf der Ebene der Darstellung von Ereignissen in narrativen Texten. Denn diese reduzierten sich zwangsläufig nur auf verschiedene Grade der diegetischen Darstellung durch den Erzähler⁸³ und könnten daher nur mimesis-illusionistisch wirken – und zwar um so mehr, je höher die „Quantität der narrativen Information (möglichst ausführliche oder detaillierte Erzählung)“ und je weniger anwesend „der Informant, d.h. de[r] Erzähler“ sei.⁸⁴

Die ‚alte‘ Opposition der An- vs. Abwesenheit von Dichterrede hat sich also im Laufe des 20. Jh.s zu den Oppositionen von Vermitteltheit vs. Unvermitteltheit, Mittelbarkeit vs. Unmittelbarkeit, Indirektheit vs. Direktheit und „Mimesis-Illusion“ vs. reine Mimesis gewandelt, welche sich allerdings alle auf die alte Opposition des antiken Redekriteriums aus der Darstellung einer Geschichte mit Erzähler (Narration) vs. die Darstellung einer Geschichte ohne Erzähler (Drama) zurückführen lassen. Gemäß dem modernen wie dem antiken Redekriterium also wird das Drama bis ins 20. Jh. hinein vor allem anderen dadurch definiert, dass sich im Drama die Figuren allein sprechend darstellen, der Dichter, der jetzt Erzähler heißt, aber schweigt.

sei, und das zu sagen, was für sie, situativ und psychologisch betrachtet, unaussprechbar sei (Pinter, 1964, 81: „Given characters who possess a momentum of their own, my job is not to impose upon them, not to subject them to a false articulation, by which I mean forcing a character to speak where he could not speak, of making him speak of what he could never speak.“).

⁸¹ Genette, ³2010, 117: „Im Gegensatz zur dramatischen Darstellung kann keine Erzählung ihre Geschichte zeigen oder nachahmen. Sie kann nur möglichst detailliert, präzise oder lebendig erzählen und dadurch eine *Mimesis-Illusion* hervorrufen, die die einzige Form narrativer Mimesis ist, aus dem einzigen, aber hinreichendem Grund, weil alle Narration, mündliche sowohl wie schriftliche, sprachlicher Natur ist und weil Sprache bezeichnet ohne nachzuahmen.“

⁸² Genette, ³2010, ebenda.

⁸³ Genette, ³2010, ebenda.

⁸⁴ Genette, ³2010, 118. Mimesis definiert sich für Genette daher grundsätzlich „durch ein Informationsmaximum und ein Informantenminimum, die Diegesis durch das umgekehrte Verhältnis“ (Genette, ³2010, 119). Besonders hohe Informationsdichte und besonders schwache Anwesenheit der Erzählinstanz gebe es also, so Genette, in der Narration immer nur dann, wenn Figurenrede unverändert als direkte Rede oder, in den Worten Genettes, als „berichtete Rede“ zitiert wird (Genette, ³2010, 123). Wenn dann noch die deklarierende Inquit-Einleitung durch die narrative Instanz wie im Falle des inneren Monologs wegfalle, so liege der „Sonderfall der unmittelbaren Rede“ in der Narration vor, welche ihm als die Regel im Drama gilt. Die unmittelbare Rede des inneren Monologs oder des Dramas habe „sich von Anfang an ... von jeder narrativen Vormundschaft befreit und [schiebt] sich sofort in den Vordergrund der ‚Szene‘“ (Genette, ³2010, 124). Sie zeichne sich dadurch aus, „daß [sie] sich selbst präsentiert, also ohne die Vermittlung einer narrativen Instanz, die [sie] zum Schweigen verurteilt und deren Funktion [sie] übernimmt“ (Genette, ³2010, ebenda).

3.2.3 Auktoriale Zusatzstrukturierungen dramatischer Repliken

Bereits die Studien des Prager Strukturalisten Mukařovskýs (1967) zum Verhältnis zwischen dramatischem Dialog und Alltagsdialog weisen im Gegensatz zu Szondis „absolutem“ Drama (1956) auf die Besonderheit der dramatischen Kommunikationssituation hin. Denn im Gegensatz zum Alltagsdialog ist für Mukařovskýs der dramatische Dialog dadurch gekennzeichnet, dass

„zu allen direkten Dialogteilnehmern noch ein weiterer Beteiligter tritt, der zwar schweigt, aber dennoch wichtig ist, weil alles, was im Theaterdialog gesagt wird, ... auf ihn [zielt] und ... auf sein Bewußtsein wirken [soll].“⁸⁵

Das Drama erscheint hier nicht, wie bei Szondi (1956), als „absolut“ und autonom gegenüber der Kommunikation zwischen Autor und Rezipient, sondern dieser untergeordnet bzw. in Hinblick auf diese ausgerichtet. Der dramatische Text gerät so, wie jeder Erzähltext auch, zu einem „Bestandteil eines Kommunikations- bzw. Interaktionsprozesses“, welcher dem intradiegetischen zwischen den Figuren übergelagert ist, und ist damit untergeordneter Teil innerhalb einer übergeordneten Kommunikationssituation, in der die dramatische Handlung „von einem Sender mit einer bestimmten Intention einem Hörer mit einer bestimmten Erwartung ... mitgeteilt“ wird – und zwar in der bestimmten Erwartung, „daß der Hörer darauf in irgendeiner Weise reagiert“.⁸⁶ So betont bspw. auch Rumois-Hasler (1982):

„Da der dramatische Dialog im Unterschied zum Alltagsdialog nicht das Produkt mehrerer unabhängiger Sprecher, sondern eines einzigen, des Autors ist, haftet allen Äußerungen der verschiedenen Figuren zusätzlich *eine* Perspektive an, welche von den Absichten des Autors bestimmt ist.“⁸⁷

Gegen die autonomistische Position antiker und älterer Dramentheorien muss also die Bedeutung des Dramenautors als des alleinigen Textproduzenten von vornherein stärker betont werden, woraus sich nämlich unweigerlich ergibt, dass die Figuren im Drama nie „absolut“ agieren und nie „absolut“ agieren können, sondern immer nur in Abhängigkeit von den übergeordneten Kommunikationskanälen zwischen Autor – sowohl als empirischerem wie exemplarischerem Textproduzenten als auch in seiner Rolle als Vermittler des dramatischen Geschehens – und Rezipientem: Er ist es, der die dramatische Handlung, inklusive ihrer dramatischen Figuren und ihrer Repliken erfindet, arrangiert, organisiert und

⁸⁵ Mukařovský, 1967 [1937/1940], 151.

⁸⁶ Gülich, 1976, 226.

⁸⁷ Rumois-Hasler, 1982, 21 (Kursive im Original). Vgl. auch Werling, 1989, 154: „Das Fehlen der Erzählerfunktion, das Zurücktreten des Autors hinter die sich selbst darstellenden Figuren, erweckt zwar im Drama im Unterschied zum Roman den Eindruck der Autonomie der einzelnen Figuren und ihrer Handlungen, darf aber nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Gesamthandlung kein eigenständiges, sondern ein vom Autor gesetztes System darstellt. Handlung ist so formal als eine gemäß der Maxime des Autors sich vollziehende Überführung einer Anfangssituation in die Endsituation zu definieren.“

vermittelt und zwar für einen Leser/Zuschauer/Zuhörer mit einer bestimmten Absicht. Die dramatische Replik ist daher stets als Ganzes dem Autor/Vermittler zuzuschlagen, insofern er allein es ist, der sie einer bestimmten Absicht folgend vermittelt bzw. sie seine Figuren aussprechen lässt.

Nur so können auch die für viele Dramentypen als typisch zu konstatierenden Phänomene wie die – an naturalistischen Erwägungen gemessen – oft unnatürlich wirkenden hohen Artikulationsfähigkeit und -bereitschaft dramatischer Figuren erklärt werden, welche sich nicht nur in einer meist über alle Figuren gleich verteilten rhetorisch-stilistischen Durchstrukturiertheit ihrer Sprache ausdrückt, sondern auch in ihrer ‚übernatürlich‘ wirkenden Fähigkeit, über die eigenen Situationen mehr oder weniger klar zu reflektieren (bspw. in sog. Reflexionsmonologen, Monodien, Monologen *ad spectatores*, Beiseitesprechen u.a.) sowie in der vornehmlich an den Rezipienten gerichteten Informationsvergabe (bspw. in sog. Expositionserzählungen, Botenberichten, Teichoskopien, der sprachlichen Vermittlung von Handlung und Bewegung, von tonalen Qualitäten der Rede und Erscheinung der Figuren usw.).

Neben dieser der intrafiktional nur noch schwer oder gänzlich unplausibilisierbaren Informationsvergabe und Innenschau dramatischer Figuren ist es aber bei vielen Dramentypen auch die poetisch-metrische Zusatzstrukturierung (Versdrama in iambischen Trimetern, Knittelversen, Alexandrinern, Blankversen) oder allein die Tatsache, dass im dramatischen Dialog, im Gegensatz zum realen Dialog, semantische Kohärenz herrscht,⁸⁸ welche den Dramenautor in den Repliken seiner Figuren als Aussagesubjekt stets aufrecht erhält. Wie all diese Phänomene dürfen auch die intertextuellen Verweisungen im *Chr.pat.* unter die replikeninterne Überlagerung von Figurensprache mit Autorsprache gezählt werden, weil diese ebensowenig wie die anderen hier angesprochenen Phänomene der Figurensprache zugeschlagen werden dürfen, sondern zu der Sprache des Autors gehören.

3.2.4 Der intertextuelle Dialog als eine Art dramatischer Nebentext

Tschauder (1991) stellt in seinem Artikel mit dem programmatischen Titel „Wer ‚erzählt‘ das Drama?“ gegen antike und ältere Dramentheorien, die grundsätzliche Vermitteltheit

⁸⁸ Vgl. Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, 56: „Dialogic exchange in the drama, in the first place, is organized in an ordered and well-disciplined fashion quite alien to the uneven give-and-take of social intercourse. The exchange proceeds, usually, in neat turn-taking fashion, with a relative lack of interruption and the focus firmly centred on one speaker at a time. Sentences are syntactically complete and always fluently enunciated, larger units being marked, as a rule, by a semantic coherence unknown in improvised conversation. The writtenness or composedness of the dialogue is assumed, so much so that absolute departures from the rules of everyday discourse such as the unheard ‘blind’ aside (directed at nobody in particular and heard only by the audience) or the contemplative or oratorical soliloquy, do not raise problems of ‘fidelity’, except in naturalistic theatre.“

der dramatischen Figurenrede heraus.⁸⁹ Hierfür wendet sich Tschauder vom Primat des aufgeführten Drama ab und dem Drama als Text zu, wenn er für die dramatische Figurenrede konstatiert, diese sei vom seit Ingarden⁹⁰ sog. dramatischen Nebentext stets eine vermittelte und keine unvermittelte/eigenständige.⁹¹

Als eine Leistung Tschauders Artikels (1991) darf daher gelten, die „zwei Textgrößen gelesenes und aufgeführtes Drama“ durch die Betonung des Nebentexts zu „differenzieren“; und zwar nicht nur hinsichtlich des „Mehr an Text“ im gelesenen und des „Mehr an Situation“ im aufgeführten Drama, „sondern insbesondere dadurch, dass es sich ... um zwei fiktionstheoretisch streng zu trennende Textsorten handelt“.⁹² Tschauder meint hiermit, dass die Figurenreden des dramatischen Haupttextes dem Leser eines dramatischen Textes von einem (weiter zu differenzierenden) unmittelbaren, fiktiven Äußerungsträger, dessen Äußerungen im „inquitlosen“ Nebentext stehen, als „inquitmarkierte“⁹³ Zitate vermittelt würden; wohingegen im aufgeführten Drama die Figurenrede nicht eigentlich als Zitat kenntlich werde, sondern eigenständig und unvermittelt erschiene.

Für Tschauder entspricht also die Nennung des Eigennamens im dramatischen Nebentext „zumindest tiefenstrukturell“ ... „ein[em] implizite[n] (elliptisierte[n]) ‚Inquit‘“, wie es „doch generell“ der Fall sei: nämlich, dass „eine sogenannte wörtliche oder zitierte Rede nicht nur durch eine NP [Nennung der Person, Anm. d. d. Verf.] (hier den Eigennamen), sondern ebenfalls stets durch ein verbum dicendi eingeleitet“ werde.⁹⁴ Eine wichtige Funktion des dramatischen Nebentextes ist also, das „Durcheinander der Stimmen“ zu verhindern, weswegen er für Korthals (2003) die „Aufgaben der Geschehensvermittlung qua Rede Vermittlung“ erfülle⁹⁵ und von daher prinzipiell mit der Funktion der Erzählinstanz narrativer Texte vergleichbar sei, welche dort das Geschehen ordne und vermittele. Durch Tschauders Betonung des dramatischen Nebentextes als eigenständiger Textgröße verliert also die Figurenrede des (aufgeführten) Dramas ihren von der in Erzähltexten direkt wie-

⁸⁹ Vgl. auch Weber, 1989, 172: „Im Drama vermittelt (!) der Autor ein Geschehen (hauptsächlich) im Medium (!) der Rede der unmittelbar (!) an dem Geschehen beteiligten Personen.“

⁹⁰ Ingarden, 1972, 220–222.

⁹¹ Bereits Ingardens Überlegungen zum Nebentext aus dem Jahre 1972 im „geschriebenen“ Drama“, welcher für ihn Informationen zum Sprecher des Haupttextes, zu Ort und Zeit sowie eventuell auch zu der im Haupttext vollzogenen Handlung vermittele, lassen sich dahingehend deuten, dass der Nebentext die Figurenrede vermittelt, insofern Ingarden davon spricht, der Nebentext setze „Anführungszeichen“ um den Haupttext und mache somit die Figuren, ihre Rede und ihre Handlung „zu dem durch die Elemente des Nebentextes Dargestellten“ (Ingarden, 1972, 220, Sperrung im Original): „Vor allem ist auffallend, daß bei einem geschriebenen Drama zwei verschiedene Texte nebeneinander laufen: einerseits der Nebentext, d.h. die Angaben darüber, wo, in welcher Zeit usw. sich die betreffende Geschichte abspielt, wer gerade spricht und eventuell auch, was er momentan tut usw.; andererseits der Haupttext selbst. Der letztere besteht ausschließlich aus Sätzen, die von den dargestellten Personen wirklich ausgesprochen sind. Durch die Angabe der jeweilig sprechenden Person gewinnen die zu dem Haupttext gehörenden Sätze gewissermaßen ein Anführungszeichen. Sowohl diese Sätze selbst als die Personen, die jeweils als sprechende angegeben werden, als endlich die Sachverhalte des Sprechens selbst werden dadurch zu dem durch die Elemente des Nebentextes Dargestellten.“

⁹² Tschauder, 1991, 52.

⁹³ Tschauder, 1991, 54.

⁹⁴ Tschauder, 1991, ebenda.

⁹⁵ Korthals, 2003, 113.

dergegebenen Rede unterschiedlichen fiktionstheoretischen Status, indem sie wie diese von einem ‚Erzähler‘ vermittelt wird, der aufgrund tempustheoretischer Überlegungen für gewöhnlich Geschehensvermittler genannt wird.⁹⁶ Wer aber steckt hinter der Bezeichnung des dramatischen Geschehensvermittlers, der Sprecher des dramatischen Nebentextes ist und das dramatische Geschehen „qua Redevermittlung“ vermittelt?

Zunächst einmal darf konstatiert werden, dass die Rede des dramatischen Geschehensvermittlers im dramatischen Nebentext einer extradiegetischen Instanz angehört,⁹⁷ dann dass der Geschehensvermittler selbst nicht an dem von ihm vermittelten dramatischen Geschehen teilnimmt, also non-figural oder heterodiegetisch ist.⁹⁸ Traditionellerweise wird der Sprecher des dramatischen Nebentexts, also der extradiegetische, non-figurale dramatische Geschehensvermittler, mit dem Dramenautor gleichgesetzt.⁹⁹ Damit aber würde sich der dramatische Text, in welchem der extradiegetische Geschehensvermittler mit dem Autor gleichgesetzt wird, grundlegend von Erzähltexten unterscheiden, für welche in den Worten Kaysers dogmatisch gilt, dass

„... der Erzähler in aller Erzählkunst niemals der bekannte oder noch unbekannte Autor ist, sondern eine Rolle, die der Autor erfindet und einnimmt. Für ihn existieren ja Werther und Don Quijote und Madame Bovary; er ist der poetischen Welt zugeordnet“¹⁰⁰

⁹⁶ Sowohl Korthals als auch Tschauder vermeiden es, den Nebentextsprecher als Erzähler und das dramatische Geschehen als erzählt zu bezeichnen. Der dramatische Text ist keine Erzählung, der Sprecher des Nebentextes kein Erzähler und zwar, so Tschauder und Korthals, aufgrund „tempustheoretische[r] Erwägungen“ (Tschauder, 1991, 56) bzw. des „Zeitkriterium[s]“ (Korthals, 2003, 127). Der Nebentext erzählt eben in der Regel – in Ausnahmefällen kann der Nebentext auch narrativ sein, wenn er, wie bspw. bei Brecht, vergangenes Geschehen erzählt (siehe hierzu bei Tschauder, 1991, 61) – nicht vergangenes Geschehen, sondern protokolliert bzw. vermittelt teichoskopisch aktuelles Geschehen. Vgl. Korthals, 2003, 127: „Nicht jeder Geschehensvermittler muß indes tatsächlich *erzählen*. Mit Hilfe des Zeitkriteriums läßt sich darauf aufmerksam machen, daß der Nebentext grammatikalisch im Regelfall durch präsentes Tempus bestimmt ist, das innerhalb der Fiktion ein gleichzeitig zu seiner Darstellung ablaufendes Geschehen anzeigt, daß er also gewissermaßen der Form nach mit einer Live-Reportage verglichen werden kann. Die Rede der vermittelnden Instanz im Nebentext ist teichoskopische Rede von aktuellem, nicht narrative von nicht-aktuellem Geschehen.“ Und Tschauder, 1991, 56f.: Gegen „die Existenz eines fiktiven *Erzählers* ... sprechen ... unter anderem tempustheoretische Erwägungen. Einmal vorausgesetzt, wir verstehen den Erzähler ... als ‚raunenden Beschwörer des Imperfekts‘ (Mann 1924/1955, 5), daß seine ‚Geschichten ... vergangen sein‘ sein müssen (ebd.), dann haben wir es bei dem Produzenten des Rahmentextes ... nicht mit einem Erzähler zu tun. [...] [Es] ergibt sich zunächst, daß das implizite *verbum dicendi* selber präsentes ist. [...] Es folgt aber darüber hinaus, daß der jeweilige ... Dialog *in statu nascendi* aufgezeichnet ist.“ In Hinblick auf die Hauptfunktion des Nebentexts (= Redevermittlung) bezeichnet Tschauder daher den Nebentextsprecher als (meist fiktiven) Protokollanten, Korthals ihn als extradiegetischen Geschehensvermittler.

⁹⁷ Zu den Begriffen extra- und intradiegetischer Erzähler siehe Genette, ³2010, 147–150.

⁹⁸ Vgl. Korthals, 2003, 253: „Die dramatische Geschehensdarstellung auf der extradiegetischen Ebene ... grundsätzlich heterodiegetisch, d.h. ... der Nebentext [ist] stets als Rede eines am Geschehen nicht beteiligten Sprechers auf[zufassen].“

⁹⁹ Ambros (1989) bspw. definiert das literarische Drama als „a written text divided into two parts, the discourse of the author and that of the persona“ (Ambros, 1989, 250). Auch Ingarden (1972) beschreibt den Nebentext als Möglichkeit der „Erleichterung für den Dichter ... , auf kurzem Wege zu informieren“ (Ingarden, ⁴1972, 221).

¹⁰⁰ Kayser, 1958, 91.

Weber (1989) konstatiert daher bezüglich des Sprechers des dramatischen Nebentextes, dass für ihn „ein Äquivalent“ des „erfundenen Erzähler[s]“ der Narration gefunden werden müsse, weil der Sprecher des dramatischen Nebentextes, wie der Erzähler der Narration, von seinen Figuren, deren Rede er zitathaft vermittelt, „wie von wirklichen Personen“ spreche.¹⁰¹ Für Tschauder (1991) handelt es sich bei dem Protokollanten des gleichzeitigen, dramatischen Geschehens¹⁰² folglich auch um eine fiktive Figur.¹⁰³ Denn wie der Erzähler eines narrativen Textes seien für ihn (= den Sprecher des dramatischen Nebentextes) die dramatische Szene (Zeit, Ort), das dramatische Geschehen und die dramatischen Figuren „real“,¹⁰⁴ er offenbare außerdem ein Vorwissen über die dramatische Situation und ihre Figuren – bspw. die Namen der Figuren, Ortsangaben oder Berufsbezeichnungen –, welche nicht „aus dem unmittelbar Wahrgenommenen“ erschlossen werden könnten, sondern dem Protokollanten „bereits bekannt sein“¹⁰⁵ müssten,¹⁰⁶ und er richte sich dabei auch an einen fiktiven Hörer (= den Adressat des dramatischen Nebentextes), der dieses Vorwissen teile, weil es ihm nicht dargelegt, sondern „vielmehr präsupponiert“ werde. Denn „[w]ir, die nicht-fiktiven Rezipienten, teilen dieses Vorwissen ja nicht“.¹⁰⁷

Im Gegensatz dazu existiert für Korthals (2003) nirgendwo im dramatischen Text ein „mediale[r] Produzent“¹⁰⁸ zwischen Autor und fiktivem Geschehen, der sich an einen fiktiven Hörer richtet. Gegen Tschauder (1991) ist für Korthals der extradiegetische non-figurale Geschehensvermittler des dramatischen Nebentexts stets der reale Autor, welcher sich mit seiner Kommunikation im Nebentext stets an den realen Leser richte, weil der dramatische Text immer auch ein zur Aufführung gedachter Text sei. Für Korthals gehen somit alle Äußerungen im Nebentext „direkt, ohne einen medialen Produzenten, auf den Autor zurück“.¹⁰⁹ Korthals schließt sich damit in seinen Überlegungen, wer Sprecher des dramatischen Nebentextes sei, Tendenzen der Erzähltheorie an, welche für heterodiegetisch, d.h. von einem außerhalb der Fiktion stehenden Er-Erzähler, erzählte Texte keinen

¹⁰¹ Weber, 1989, 16: „diejenigen, die der Auffassung sind, im Erzählkunstwerk gebe es immer einen erfundenen Erzähler, ... wenn sie konsequent sein wollen, ein Äquivalent dafür im Drama annehmen [müssen]. Jedenfalls dann, wenn es im Drama ‚Nebentext‘ gibt, in dem von den Figuren wie von wirklichen Personen die Rede ist.“

¹⁰² Siehe Anm. 96.

¹⁰³ Tschauder, 1991, 55.

¹⁰⁴ Zu der Einleitung des Brecht'schen Stückes *Die Gewehre der Frau Carrar* („Eine der Nächte des April 1937 in einem andalusischen Fischerhaus. In der Ecke der geweißten Stube ein großes schwarzes Kruzifix. Eine vierzigjährige Fischerfrau, Teresa Carrar, beim Brotbacken. Am offenen Fenster ihr fünfzehnjähriger Sohn José, einen Netzpflöck schnitzend. Ferner Kanonendonner.“) bemerkt Tschauder, 1991, 55: „[D]er direkte Textproduzent ist ... nicht der Autor, sondern jemand, für den sich 1937 in einem andalusischen Fischerhaus zwei *für ihn reale* Personen, eben Frau Carrar und ihr Sohn – unterhalten.“

¹⁰⁵ Tschauder, 1991, 60.

¹⁰⁶ Zur Einleitung des ersten Akts von Brechts *Herr Puntila und sein Knecht Matti* („Nebestube im Parkhotel von Tavasthus. Der Gutsbesitzer Puntila, der Richter und der Ober. Der Richter fällt betrunken vom Stuhl“) fragt Tschauder, 1991, 61: „Woher weiß der Protokollant, dass Puntila Gutsbesitzer ist, dass ein Richter anwesend ist, dass diese sich im Nebenraum des Parkhotels von Tavasthus befinden?“

¹⁰⁷ Tschauder, 1991, 61.

¹⁰⁸ Tschauder, 1991, 59.

¹⁰⁹ Tschauder, 1991, 59.

fiktiven Erzähler, sondern „nur den erzählenden Dichter und sein Erzählen“¹¹⁰ annehmen und auf den Begriff der Erzählfunktion zurückgreifen.¹¹¹

Folglich ist die Rede des dramatischen Geschehensvermittlers im dramatischen Nebentext für Korthals stets die des Dramenautors, der hierzu eine mögliche Position innerhalb einer breiten Skala der extradiegetischen *dramatischen* Geschehensvermittlungsinstanzen bekleide. Diese ergebe sich, so Korthals, zwischen den Extrempositionen des „Autors im Spiel (A’)“ bei minimalen Nebentexten – Markierung der Sprecher von Figurenrede mit rein denotativer Funktion – und des „neutralen heterodiegetischen Geschehensvermittler[s] (NHetGV)“ bei breiteren bis maximalen Nebentexten, der neben der denotativen Funktion minimaler Nebentexte deskriptive, analysierende, kommentierende und sogar narrative Funktionen erfüllen könne.¹¹² Die Position des voll entwickelten homodiegetischen Ich-Erzählers (HomGV), welche in narrativen Texten eine weitere Extremposition möglicher Erzählinstanzen darstellt, die der Autor annehmen kann, muss im Drama grundsätzlich unbesetzt bleiben, weil der Sprecher des Nebentextes generell keine an der Handlung teilnehmende Figur ist.¹¹³

Obwohl Tschauders Überlegungen zur Fiktionalität des dramatischen Geschehensvermittlers, der sich an einen fiktiven Hörer richte, grundsätzlich überzeugend sind, ist im Falle der vorliegenden Arbeit nicht abzusehen, was dadurch für diese Untersuchung gewonnen werden könnte, dass ein „mediale[r] Produzent“¹¹⁴ zwischen Autor und fiktives Dramengeschehen gestellt wird. Aus pragmatischen Gründen scheinen für die vorliegende Arbeit Korthals Überlegungen, den Nebentextsprecher mit dem Dramenautor in der Funktion des dramatischen Geschehensvermittlers gleichzusetzen, deshalb geeigneter, weil sie einfacher sind, indem sie die Teilnehmerzahl von Sprechern und Hörern in einem Drama wie

¹¹⁰ Hamburger, ²1968, 115: „*Es gibt nur den erzählenden Dichter und sein Erzählen.* Und nur dann, wenn der erzählende Dichter wirklich einen Erzähler ‚schafft‘, nämlich den Ich-Erzähler der Ich-Erzählung, kann man von diesem als einem (fiktiven) Erzähler sprechen.“

¹¹¹ Vgl. Weber, 1998, 99: „Autorerzählung ist eine primäre Entscheidung, Rollenerzählung eine sekundäre. Der Unterschied beruht also letztlich auf dem Unterschied von Sprechen und Sprechenlassen. So oder so geht es um einen Akt des Autors, wobei nur zu differenzieren ist, ob der Autor das Spiel in der Hand behält und selber (stillschweigend oder erklärtermaßen) als Spieler redet, oder ob der Autor das Spiel spielerisch aus der Hand gibt und eine seiner Spielfiguren reden lässt.“; oder Walsh, 1997, 510f.: „Fictions are narrated by their authors, or by characters. Extradiegetic homodiegetic narrators, being presented, are characters, just as all intradiegetic narrators. Extradiegetic heterodiegetic narrators (that is, ‘impersonal’ and ‘authorial’ narrators), who cannot be represented without thereby being rendered homodiegetic or intradiegetic, are in no way distinguishable from narrators.“ Bereits Genette, der grundsätzlich zwar die Notwendigkeit betont, zwischen fiktiver und realer Erzählebene zu unterscheiden (bspw. Genette, ³2010, 186) spricht aber wenigstens an drei Stellen von der Möglichkeit der „Synkrese“ von fiktivem, narrativem Adressaten mit dem realen Leser, an welchen sich nämlich die „Autor-Erzähler“ vom Typ Crusoes oder Renoncourts *direkt* richteten (Genette, ³2010, 163f. u. 280), und der Möglichkeit der „Synkrese“ von extradiegetischen Erzählern mit dem realen Autor – und zwar in dem Falle, dass der extradiegetische Erzähler, wie der „Giono von Noé“ an „seinem ‚aus einer knallroten Pferdedecke geschneiderten‘ Hausmantel und anderen autobiographischen Details“ als der Autor namens Jean Giono zu erkennen gegeben werde (Genette, ³2010, 280).

¹¹² Korthals, 2003, 445.

¹¹³ Vgl. Korthals, 2003, 299: „Die Position des Nebentextes-Sprechers gegenüber dem Geschehen ist ausschließlich heterodiegetisch vorstellbar; sie ist ‚auktoriale‘ Geschehensvermittlung.“

¹¹⁴ Tschauder, 1991, 59.

dem *Chr.pat.* reduzieren. Ohnehin handelt es sich beim Nebentext des *Chr.pat.* zunächst nur um einen minimalen Nebentext, welcher die dramatischen Repliken ihren Sprechern zuordnet, also lediglich die Funktion der dramatischen Geschehensvermittlung qua Rede-vermittlung erfüllt. Sprecher dieses dramatischen Nebentextes ist daher in der vorliegenden Arbeit einfach der Autor – empirisch wie exemplarisch –, der sich in der Funktion des „Autors im Spiel“ mit dieser Kommunikation, der Sprecherzuordnung qua Namens-nennung, an den Leser – empirisch wie exemplarisch – richtet.

Ein weiterer Grund, für das Drama keinen „mediale[n] Produzent[en]“ anzunehmen, liegt m.E. darin, dass, wie Korthals betont, der heterodiegetische Geschehensvermittler eines Dramas im Unterschied zu dem eines Erzähltextes, immer absolut vertrauenswürdig sein müsse. Damit fehlt dem dramatischen Geschehensvermittler grundsätzlich eine wichtige Funktion des Erzählers in Erzähltexten: nämlich *unreliable* zu sein. Denn nicht nur die Zitate des dramatischen Geschehensvermittlers müssen genau, sondern auch seine Beschreibung von Ort, Zeit und Figuren, seine Einschätzungen und Analysen der dramatischen Situationen müssen zutreffend sein,¹¹⁵ weil das Drama „ein zur Aufführung vorgesehener Text ist“.¹¹⁶

Als Sprecher des minimalen dramatischen Nebentextes im *Chr.pat.* gilt also in der vorliegenden Arbeit der Autor, welcher sich mit der Sprecherzuordnung an den Leser richtet. Was aber ist mit dem intertextuellen Dialog, der einen Abschnitt zuvor als replikeninterne Überlagerung von Figurensprache mit Autorsprache bezeichnet worden ist – ähnlich bspw. der metrischen Strukturierung (iambischer Trimeter) oder der semantischen Kohärenz der Figurensprache im *Chr.pat.*, als deren Aussagesubjekte ebenso wenig die Figuren gelten können, sondern nur der Autor selbst? Ich meine, die replikeninterne Überlagerung der Figurensprache mit einem auf den Autor zurückgehenden intertextuellen Dialog kann als eine Art breiterer dramatischer Nebentext gelten: Als dramatischer Nebentext deshalb, weil es sich hierbei, wie bei der Sprecherzuordnung, um eine Kommunikation zwischen Autor und Leser handelt; als breiterer dramatischer Nebentext deshalb, weil dieser Nebentext über die denotative Funktion der Sprecherzuordnung hinausgeht und eine im weitesten Sinne kommentierende Funktion erfüllt, insofern der Autor replikenintern die Aussagen seiner Dramenfiguren mit anderen Aussagen fremder Dramenfiguren in einen intertextuellen Dialog treten lässt, durch den die der Dramenfiguren im *Chr.pat.* im weitesten Sinne annotiert und kommentiert werden.

¹¹⁵ Vgl. auch Zimmer, 1982, 30: „während die Rollentexte an die Subjektivität der jeweiligen Sprecher gebunden sind und damit wie jede Äußerung in natürlichen Gesprächen in Zweifel gezogen werden können, gilt der Nebentext als objektive Instanz, als unmittelbare Repräsentation der wirklichen äußeren Situation des Dialogs.“

¹¹⁶ Korthals, 2003, 249.

3.2.5 Was das für diese Arbeit am *Chr.pat.* bedeutet

Ein auffälliges Merkmal beim *Chr.pat.* als einem Cento-Drama ist, dass sein Autor – empirisch wie exemplarisch – noch weniger hinter die Rede der Figuren zurücktritt als es normalerweise beim antiken Drama der Fall ist, auch wenn dies, wie die vorangehenden Abschnitte dargelegt haben, auch normalerweise stets nur scheinbar passiert, insofern die Phänomene wie die hohe Artikulationsbereitschaft und -fähigkeit der (klassischen) Dramenfiguren, die metrische Durchstukturiertheit der dramatischen Repliken oder ihre semantische Kohärenz nicht den Figuren, sondern dem Autor zuzuschreiben sind. Der Autor des Cento-Dramas *Chr.pat.* tritt aber nie, auch nicht nur dem Anschein nach, hinter die Rede seiner Figuren zurück, weil er sich nämlich durch die ‚Centohaftigkeit‘ seines Textes sowohl als Textproduzent (= als Autor in empirischem wie exemplarischem Sinne) als auch in der Funktionserfüllung als dramatischer Geschehensvermittler (= als „Autor im Spiel“) stets auch selbst das Wort erteilt, indem er sich mittels des intertextuellen Dialogs innerhalb der Figurenrede stets auch mit einer eigenen Botschaft direkt an den Leser – empirisch wie exemplarisch – richtet.

Als Textproduzent rückt er sich dabei durch die ‚Centohaftigkeit‘ seines Dramas deshalb in den Vordergrund, weil durch die intertextuellen Einschreibungen die poetische Funktion der dramatischen Repliken für den Leser im äußeren Kommunikationssystem wieder dominant in den Vordergrund gerückt wird. Das heißt, dass die Rede im Cento-Drama, weil sie aus einer auffälligen und artifiziellen Neuordnung alter Vers,‘flicken‘ besteht, „im reflexiven Rückbezug der Nachricht“ stets dominant „auf sich selbst verweist“ und somit „ihre konkrete Materialität und Strukturiertheit bewußt“ macht.¹¹⁷

Damit unterscheidet sich die Rede im *Chr.pat.* als einem Cento-Drama nicht nur von „normalsprachlicher Rede“, in welcher diese selbstreflexiv-poetische Dimension „durch den automatisierten Bezug der Nachricht auf den Gegenstand verdrängt“¹¹⁸ ist, sondern auch von der Rede im ‚normalen‘ antiken Drama, in welchem die Künstlichkeit der dichterisch-metrischen Sprache deshalb in den Hintergrund geraten ist, weil sie dort zur Konvention geworden ist. Im Cento-Drama aber wird die Künstlichkeit der Figurenrede und damit auch der schöpferisch-dichterische Anteil des Cento-Autors als Textproduzenten wieder bewusst(er) in den Vordergrund gerückt: Nicht die Figuren sprechen für sich selbst, sondern der Cento-Autor ist Erfinder und Arrangeur ihrer Rede, welche er aus unterschiedlichen ‚Flicken zusammennäht‘.

Doch nicht nur als Textproduzent ist der Autor des *Chr.pat.* stets präsent, sondern auch in seiner Funktion als dramatischer Geschehensvermittler (= als „Autor im Spiel“), der sich unabhängig von der Kommunikation seiner Figuren auf intradiegetischer Kommunikationsebene, extradiegetisch mit einer eigenen Botschaft ständig an den Leser richtet, welche er mittels der intertextuellen Einschreibungen zu kommunizieren sucht. Der Kom-

¹¹⁷ Pfister, 1982, 166.

¹¹⁸ Ebenda.

munikationskanal zwischen Autor und Leser wird also im *Chr.pat.* als einem Cento-Drama nie auch nur dem Anschein nach abgebrochen, sondern stets von Seiten des Autors explizit aufrechterhalten. Stets kommuniziert im *Chr.pat.* ja gleichzeitig zur Kommunikation der Figuren untereinander explizit auch der Autor mit dem Leser auf einem davon gesonderten Sendungskanal und in einer Sprache, welche die Figuren nicht verstehen (sollen).

Die intertextuellen Einschreibungen des *Chr.pat.* werden damit gleichsam zu einer Art des intertextuellen Nebentextes, d.h. zu einer dem Nebentext moderner Dramen vergleichbaren Textgröße. Denn beide bilden eine von den Figuren unabhängige Kommunikationsebene zwischen Autor und Leser und beide nehmen von auktorial-objektiver – nicht figurenperspektivisch gebrochener – Perspektive im weitesten Sinne kommentierend auf die Figurenrede und -handlung über die bloße Denotation der Sprecherverteilung hinausgehend Bezug.

Für den Leser sprechen daher im *Chr.pat.* als einem Cento-Drama immer drei Sprecher: die Figur im Cento-Drama, die Figur im Euripides-Drama und quasi diesen übergeordnet der Autor, der mit seinem Drama und der darin sich manifestierenden Überlagerung der zwei Figurenstimmen (s)eine Botschaft übermittelt. Als Folge davon können sich im *Chr.pat.* drei Text- und Bedeutungsebenen ergeben: Die des intrafiktionalen Handlungs geschehens: Was geschieht hier (*Chr.pat.*) wie dort (Euripides)? Der interpretierende Zugriff des Cento-Autors auf den Euripides-Text: Warum ist dieser oder jener Vers ausgewählt? Die des intertextuellen dramatischen Nebentexts: Welche Botschaft will der Autor mit der intertextuellen Überlagerung mitteilen?

Die Antwort auf die letzte Frage kann unmöglich pauschal gegeben werden. Denn obwohl diese Kommunikation zwischen Autor und Leser direkt und unmittelbar ist, insofern die intertextuellen Einschreibungen einen eigenen, direkten und unmittelbaren Kommunikationskanal zwischen Autor und Leser darstellen, an welchem die Figuren keinen Anteil haben, so ist sie auch nie eindeutig, weil ihre Botschaft nicht eindeutig daherkommt, sondern von einem Leser dechiffriert werden muss. Die vom Autor über die hohe Zahl der intertextuellen Einschreibungen vermittelte Botschaft hängt also von der jeweiligen Interpretationsleistung eines Lesers ab und gestaltet sich daher auch je nach Leser unterschiedlich. Aufgrund der hohen Anzahl an intertextuellen Verweisungen gilt folglich für den Leser des *Chr.pat.* und seine Lektüre etwas Ähnliches wie das, was Iser (1972) in Hinblick auf James Joyces *Ulysses* formuliert:

„Das Angebot für die vom Leser zu wählenden Richtungen besteht aus den vielen Mustern und Strukturen sowie Archetypen, die der Roman bereithält. Der Leser wird allerdings gar nicht in der Lage sein, alle ihm angebotenen Perspektiven und Betrachtungsschemata zu durchlaufen. Die Fülle der Wahrnehmungsmöglichkeiten übersteigt bei weitem die normale Beschaffenheit des sehr selektiv verfahrenenden ‚Sehens‘. . . Der Leser wird folglich mehr oder minder be-

wußt zur Auswahl innerhalb der ihm angebotenen Perspektiven gedrängt, und dies bedeutet, daß er sich entsprechend seiner Disposition Vorstellungen bildet, die aus der Verknüpfung von Hinweisen, Zeichen und den durch die Erinnerung gebündelten Situationen entstehen. . . Jede Lektüre wird zum Anlaß, die vom Roman bereitgehaltenen Anschauungsmöglichkeiten selbst zu komponieren.“¹¹⁹

Jede Lektüre des *Chr.pat.* führt also unweigerlich aufgrund der hohen Anzahl Verweisungen, welche aus dem *Chr.pat.* hinaus in andere Texte hinein führen, je nachdem, welchen Weg ein empirischer Leser durch die intertextuellen Verweisungen einschlägt, zu neuen „Anschauungsmöglichkeiten“ des *Chr.pat.* Diese hält der *Chr.pat.* zwar alle (potentiell) bereit, doch alle zu erfassen und „zu durchlaufen“ ist für einen einzigen Leser unmöglich, weil „[d]ie Fülle der Wahrnehmungsmöglichkeiten . . . bei weitem die normale Beschaffenheit des sehr selektiv verfahrenenden ‚Sehens‘ [übersteigt]“. Je nach der spezifischen Entscheidung des empirischen Lesers während des Lektüreprozesses, welchen intertextuellen Verweisungen er wie weit folgen möchte, schließen sich Türen möglicher Bedeutungen des *Chr.pat.*, andere aber öffnen sich. Dies hat zur Folge, dass ein empirischer Leser in seiner intertextuellen Lektüre des *Chr.pat.* lediglich eine mögliche „Anschauungsmöglichkeit“ des *Chr.pat.* konkretisiert, alle anderen möglichen aber unrealisiert lässt. Die Frage danach, welche aller möglichen „Anschauungsmöglichkeiten“ des *Chr.pat.* als bessere Interpretationen des *Chr.pat.* gelten dürfen, kann zwar durch Ecos Kriterien der Textökonomie, der internen Kohärenz sowie der Fruchtbarkeit einer Interpretationshypothese plausibilisiert werden, letztendlich klären lässt sich diese Frage aber nur infolge des Selektionsprozess durch die Forschungsgemeinde.¹²⁰

Bevor im vierten Kapitel dieser Arbeit eine mögliche „Anschauungsmöglichkeit“ des *Chr.pat.* vorgestellt werden wird, soll im folgenden Abschnitt die intertextuelle Dimension des *Chr.pat.* als eines Cento-Dramas dargelegt werden. Denn die Frage danach, ob es überhaupt zur Textstrategie des *Chr.pat.*, intertextuell gelesen zu werden, ist insofern für die vorliegende Arbeit zentral, weil sie, wenn auch nicht auf die einzig richtige, so doch aber auf eine berechtigte Lesart des *Chr.pat.* abzielt.

3.3 Cento und Intertextualität

Anders als andere antike Cento-Texte hält sich der *Chr.pat.* bei seinen Zitaten nur selten an den genauen Euripideischen Wortlaut, zeigt über den gesamten Text gesehen mehr eigene als fremde Verse, und hält sich auch sonst nicht an die Ausonischen Regeln der Cento-Schreibtechnik. Dennoch wird der *Chr.pat.* in der Forschung unter der Bezeichnung

¹¹⁹ Iser, ²1979, 355.

¹²⁰ Vgl. Collinis „Kulturdarwinismus“ (siehe Anm. 31).

des Cento geführt.¹²¹ Hunger bspw. spricht vom *Chr.pat.* als dem „Musterbeispiel eines Cento“, als welches er „seit jeher galt“, „da ein Drittel der 2602 Verse aus antiken Vorbildern entlehnt ist“.¹²²

Die auffälligste Abweichung des *Chr.pat.* von anderen Cento-Gedichten aber ist: Nicht bei jedem Vers des *Chr.pat.* handelt es sich um ein Euripides-Zitat, sondern je nach Zählung schreiben sich gerade einmal ein Drittel bis knapp die Hälfte aller seiner Verse überhaupt in die Tragödien des Euripides, aber auch in die des Aischylos oder in Lykophrons *Kassandra* ein.¹²³ Nur selten handelt es sich dabei um das wortwörtliche Zitat eines ganzen Euripides-Verses, sondern meist weichen die (an)zitierten Verse im *Chr.pat.* mehr oder weniger stark von ihren Vorbildern bei Euripides o.a. ab. Andere Cento-Gedichte hingegen bestehen, wie bspw. Getas *Medea*, Ausonius' *Cento nuptialis*, der *Cento Probae* im Lateinischen oder der Cento der Eudokia im Griechischen, aus möglichst korrekten Versziten eines einzigen Dichters (meist Vergils oder Homers) und nehmen nur selten und auch nur dort Änderungen an den Versen ihrer jeweiligen Referenztexte vor, wo es aufgrund grammatikalischer und/oder inhaltlicher Umstände wirklich unumgänglich ist.¹²⁴

Hinzu kommt, dass sich der *Chr.pat.* über die Regeln des Ausonius hinwegsetzt, welche dieser in dem Widmungsbrief seines *Cento nuptialis* festschreibt. Dies gilt sowohl bei der Länge der am Stück übernommenen Verse (max. 1,5¹²⁵) als auch bei den Orten, an welchen die Verse – in diesem Falle die des Vergils – getrennt werden dürfen, nämlich: den gewöhnlichen Zäsuren des Hexameters.¹²⁶ Nicht nur werden im *Chr.pat.* ganze Euripides- oder Aischylos-Szenen über mehrere Verse hinweg intertextuell aufgerufen – einen Umstand, den Ausonius *ineptum* und *merae nugae* nennt¹²⁷ –, sondern Verse werden auch ohne Rücksicht auf die gewöhnlichen Zäsuren des iambischen Trimeters an allen möglichen Orten getrennt. Insgesamt wird sehr viel freier mit dem übernommenen Wortmaterial umgegangen. Auch ohne erkennbare Notwendigkeit werden Formen, Wörter und Phrasen umgeschrieben und ausgetauscht, Wortfolgen verändert oder Euripides-, Aischylos- und Lykophron-Verse nur durch wenige Wörter oder gar nur ein einziges signifikantes Wort

¹²¹ Bspw. Pollmann, 1997, Pontani, 2006, Most, 2008.

¹²² Hunger, 1978, 102.

¹²³ Hunger, 1978, 102: „Der Löwenanteil der Entlehnungen entfällt aus Euripides, und zwar insbesondere auf *Medeia* und *Bakchen*, ferner auf *Hippolytos* und *Rhesos*, mit Abstand auf *Orestes*, *Hekabe* und *Troades*. Rund drei Dutzend Verse lassen sich aus Aischylos, Agamemnon und Prometheus, sowie aus der *Alexandra* des Lykophron ableiten.“

¹²⁴ Vgl. Eudokia, welche in der Präfatia ihres biblischen Homer-Cento bezüglich ihrer Motivation sagt, sie wolle mit ihrem Cento ihre Vorgänger – Patrikios und Tatianos – verbessern, weil Patrikios den Wortlaut Homers nicht genau genug zitiert (Eudokia, *pr.* 5–8) bzw. weil Tatianos Homerverse mit seinen eigenen Versen vermischt habe (Eudokia, *pr.* 19–27). Siehe ausführlich Usher, 1998, 19f.

¹²⁵ Vgl. Ausonius, *Cento nuptialis*, *ep.* 14f.

¹²⁶ Vgl. Ausonius, *Cento nuptialis*, *ep.* 16.

¹²⁷ Ausonius, *Cento nuptialis*, *ep.* 14f.: *Variis de locis sensibusque diversis quaedam carminis structura solidatur, in unum versum ut coeant aut caesi duo aut unus sequens <medius> cum medio. nam duos iunctum locare ineptum est, et tres una serie merae nugae.* Der Text des Gedichts wird [mit Versen] aus unterschiedlichen Orten mit unterschiedlichen Bedeutungen gebaut, und zwar, indem entweder zwei Halbverse oder eineinhalb Verse mit einem Halbvers zusammengehen. Denn zwei Verse hintereinander zu übernehmen, ist abgeschmackt, und drei in einer Reihe reiner Unsinn.

intertextuell aufgerufen.

Dennoch wird auch in dieser Arbeit vom *Chr.pat.* als einem Cento-Drama gesprochen. Einerseits folgt diese Bezeichnung damit einer langen Tradition, welche den *Chr.pat.* unter die griechischen Centones zählt, andererseits funktioniert der *Chr.pat.*, auch wenn er im Ausonischen Sinne kein ‚reiner‘ Cento ist, infolge der hohen Anzahl an Verszitaten wie ein solcher, weil er dieselben Fragen danach aufwirft, ob überhaupt und - wenn ja - welcher Kontext welcher Verszitate wie stark für die Bedeutung des *Chr.pat.* in den *Chr.pat.* mithineingetragen werden darf, soll oder muss.

Doch die Bezeichnung des *Chr.pat.* als ein Cento wirft im Folgenden auch Fragen auf, welche sich in dem Spannungsfeld zwischen der Textintention des antiken Cento und einem modernen Intertextualitätsbegriff bewegen. Denn antike Cento-Poetiken bzw. (auto-)poetologische Überlegungen zur Beschaffenheit und zur Intention eines Cento, allen voran die des Ausonius, betonen als vornehmliches Ziel der Cento-Schreibung die Schaffung einer möglichst glatten neuen Cento-Textoberfläche: Die Qualität des Cento-Dichters scheint gerade nicht im intertextuellen Dialog zwischen eigenem und fremdem Kontext der Verszitate zu liegen, sondern im Erschaffen der Illusion einer neuen Cento-Texteinheitlichkeit, welche durch keine Durchlässigkeit der neuen Cento-Textoberfläche für das Spiel der intertextuellen Verweisungen gestört werden solle.

Dies widerspricht auf den ersten Blick den modernen Definitionen von Intertextualität als einer „spezifische[n] Form der Sinnkonstitution von Texten“¹²⁸, insofern das Spiel der Verweisungen zumindest auf den ersten Blick nicht Bestandteil jener antiken Cento-Textintention zu sein scheint. Denn ihrem eigenen, antiken Selbstverständnis nach scheint für die antike Cento-Poetik die Neutralisation der Klassiker-Verse für erfolgreiche Verdichtung der disparaten Vers-Vielheit zu einer Cento-Texteinheit zentrales Element ihrer Textintention zu sein.

Im Gegensatz dazu aber wird in einem modernen, texthermeneutisch orientierten Intertextualitätsbegriff für die Interpretation intertextueller Texte die Autorintention als so zentral gesetzt, dass, nach Pfister (1985), nur diejenigen „Prätexte [im Fokus stehen], auf die der Autor bewußt, intentional und pointiert anspielt und von denen er möchte, daß sie vom Leser erkannt und als zusätzliche Ebene der Sinnkonstitution erschlossen werden.“¹²⁹ Zwar hält diese Arbeit die Autorintention, wie weiter oben dargelegt worden ist, generell für irrelevant für die Interpretation von literarischen Texten, doch heißt dies gerade nicht, dass, wie bei einem textontologisch ausgerichteten Intertextualitätsbegriff intertextuelle Verweisungen nicht an Textsignale zurückgebunden sein müssten; nur müssen diese, in den Augen der Verfasserin, nicht auf die bewußte Autorintention zurückführbar sein.

In Abgrenzung zu einem textontologisch ausgerichteten Intertextualitätsbegriff geht es also in der vorliegenden Arbeit nicht darum, dass sich ein Text wie der *Chr.pat.* grund-

¹²⁸ Lachmann, 1982, 8.

¹²⁹ Pfister, 1982, 23.

sätzlich jedem Leser, der gleichzeitig immer auch sein Autor ist, jeweils anders darstellt, weil die an Textsignale gebundene Intention des exemplarischen Autors, der einen exemplarischen Leser einfordert, über den der empirische Leser zu mutmaßen angehalten ist, keine Rolle mehr spielte. Folglich geht es also hier nicht darum, dass intertextuelle Bezüge, weil ihre Intentionalität durch den Text keine Rolle mehr spielte, nicht an Signale im Text selbst zurückgebunden werden müssten und folglich intertextuelle Bezüge als solche nicht mehr von Assoziationen einzelner Leser unterscheidbar würden.

In Abgrenzung zu Pfisters Modell der Autorintention im texthermeneutisch orientierten Intertextualitätsbegriff geht es aber in der vorliegenden Arbeit auch nicht darum, die Autorintention aufzudecken, sondern darum, die Bedeutung des empirischen Autors für den Bedeutungsaufbau eines intertextuellen Textes bis zur Vernachlässigung zu begrenzen, und mit der Bedeutung des exemplarischen Autors zu ersetzen, die sich mit der Textintention deckt.

Es liegt hierin der Grund, warum die vorliegende Arbeit im Gegensatz zu Pfister keinen Unterschied macht zwischen

„produktionsästhetisch ... zufälligen und unbewußten Reminiszenzen des Autors, die zwar in den Text eingehen, deren Aufdeckung diesem jedoch keine zusätzliche oder pointierte Bedeutung verleiht, und der eigentlich intertextuellen Anspielung, die vom Autor intendiert ist und vom Leser erkannt werden muß, soll das Sinnpotential des Textes ausgeschöpft werden.“¹³⁰

Zwar begrüßt die vorliegende Arbeit ausdrücklich Pfisters Kriterium der Relevanz einer intertextuellen Anspielung für die Bedeutung des Textes als Ganzen,¹³¹ gleichzeitig aber wird diese von der Intention des Autors entkoppelt. Denn als wichtiger als die Intention des empirischen Autors gilt der vorliegenden Arbeit die Textintention, die in gewisser Hinsicht stets unabhängig von diesem existiert und sich an den Kriterien der Textökonomie, der internen Kohärenz sowie der Fruchtbarkeit einer Interpretationshypothese messen lassen können muss. Der Autor kann ja, in den Worten Ecos,

„in der Grenzsituation, in der er noch nicht bloßer Text, aber bereits keine empirische Person mehr war, die Wörter [gezwungen haben] ... (oder diese ihn), irgendwie mögliche Abfolge von Assoziationen in Gang zu setzen“.¹³²

Die Fragen sind nur: Ist diese oder jene Assoziation durch Textsignale und eine daraus sich ergebende Textintention legitimiert? Und was gewinnt der Text als Ganzes dadurch? Dann aber stellt sich die Frage, wie Intertextualität als in der vorliegenden Arbeit *textintentional* verstandenes Verfahren der Sinnkonstitution mittels des Aufbrechens der Textoberfläche

¹³⁰ Pfister, 1982, 23.

¹³¹ Vgl. Eco, ²2004, 90: „Der Text liegt vor. Wir können demnach nur noch fragen, wie sinnvoll diese Assoziation erscheint.“

¹³² Eco, ²2004, 78.

und der *Chr.pat.* als - laut Hunger (1978) - „Musterbeispiel“ des antiken Cento, zusammengehen, zu dessen Textintention gerade die gegenteilige Strategie zu gehören scheint, nämlich die Schließung der Cento-Textoberfläche für den intertextuellen Dialog.

3.3.1 Antike Definitionen des Cento

Die Bezeichnung eines Textes als Cento bezieht sich seit der Antike auf die Art und Weise, wie ein Text hergestellt worden ist, nämlich: in der Art und Weise eines „Flickenstoffes“ – so die wörtliche Übersetzung des lateinischen Wortes *cento*, -onis (mask.), das als κέντρων, -ωνις (mask.) ins Griechische entlehnt wurde.¹³³ Der aus unterschiedlichen Flickern zusammengenähte Cento-Stoff wird dabei seit Tertullian (Ende 2./Anfang 3. Jh.) zum Bild des Cento-Gedichts, welches aus den Versen (= den ‚Flickern‘) anderer Dichter wie der wortwörtliche Cento-Stoff ‚zusammengenäht‘ worden ist. Warum also ein bestimmtes Gedicht als Cento bezeichnet wird, hängt mit der Art und Weise seiner Produktion sowie mit der Art und Weise seiner daraus resultierenden Beschaffenheit zusammen, aus unterschiedlichen Vers-, Flickern zusammengenäht‘ worden zu sein, die hierfür zuvor aus unterschiedlichen Kontexten anderer Texte gelöst und dann unter neuem Thema zu einer neuen Cento-Texteinheit zusammengesetzt worden sind.

In Tertullians auf das Jahr 203¹³⁴ zu datierenden Schrift *De praescriptione haereticorum* findet sich der für uns früheste Beleg dafür, dass diese Form aus fremden Versen zu dichten, unter Rückgriff auf den Vergleich mit den *Centonarii*, den sogenannten Flickschneidern und ihren Flickern-Produkten (Decken, Tüchern, Mänteln u.a., s.u. S. 56ff.), als ‚Flickern‘-Dichtung beschrieben wird.¹³⁵

Vides hodie ex Virgilio fabulam in totum aliam componi, materia secundum uersus et uersi- bus secundum materiam concinnatis. Denique Hosidius Geta Medeam tragoediam ex Virgilio plenissime exsuxit. Meus quidam propinquus ex	Du siehst heutzutage, wie aus Vergil eine völlig andere Geschichte erzählt wird, indem die Thematik an die Verse und die Verse an die Thematik angepasst wird. So hat bspw. Hosodius Geta eine Medea-Tragödie voll- ständig aus Vergilversen herausgesaugt oder ein gewis-
--	--

¹³³ So die etymologischen Wörterbücher Beekes, 2010, 673 („κέντρων: ... a loanword from Latin“); Hofmann, 1966, 139 („κέντρων ... aus lat. *cento*“); Frisk, 1960, 821 („κέντρων ... aus lat. *cento* entlehnt“); Walde, 1938, 200: („gr. κέντρων ‚Lumpenrock, Flickpoem‘ (spät) ist Bed.-Lw. aus dem Lat.“); vorsichtiger Chantraine, 2009, 495 („lat. *cento* qui pourrait être emprunté au grec, et non l’inverse (?)“ und Ernout und Meillet, ⁴2001, 113 („Le sens de <vêtement rapiécé> de κέντρων est tardif en grec et peut-être calqué sur latin.“). Entlehnt wurde es hierbei wohl aus dem Lateinischen unter der Mitwirkung des im Griechischen bereits existierenden κέντρον (Stachel). Hierbei dürfte die Vorstellung der lateinischen *centones* (Flickenstoffe) als etwas mit einem Stachel (= einer Nadel) Zerstochnes (= gr. κέντρων) leitend gewesen sein (so Beekes, 2010, 673; Hofmann, 1966, 139; Frisk, 1960, 821; Ernout und Meillet, ⁴2001, 113; Walde, 1938, 200), so dass aus lateinisch *cento* ohne /r/ griechisch κέντρων mit /ρ/ wurde. Die Richtung der Entlehnung anders vom Griechischen ins Lateinische deutend: Schelkle, 1954, 972; Beck, 2002, 143; Verwey und Witting, 1993, 3; Kunzmann und Hoch, 1994, 148; Usher, 1998, 1; Gleit, 2006, 287; Rondholz, 2012, 1.

¹³⁴ Rondholz, 2012, 9.

¹³⁵ Tertullian, *De praescriptione haereticorum* 39,3–5.

eodem poeta inter cetera stili sui otia Pinacem Cebetis explicuit. Homero centones etiam uocari solent qui de carminibus Homeri propria opera more centonario ex multis hinc inde compositis in unum sarcium corpus.

ser Verwandter von mir hat während seiner schriftstellerischen Mußestunden u.a. aus demselben Dichter die *Pinax Cebetis* hervorgefaltet. Man pflegt sogar [diejenigen Gedichte] *Homero centones* zu bezeichnen, welche aus den Gesängen Homers eigene Gedichte in der Art und Weise eines Flickschneiders nähen, indem sie die [Flicken] von dort [= Homer] aus vielen unterschiedlichen Orten hierher [= in ihr neues Gedicht] zu einem einzigen Textkörper zusammenfügen.

Cento als Terminus für eine spezifische Form des Schreibens bezieht sich wie auch seine wortwörtliche Bedeutung auf jedwede Art von Text-/Stoffezeugnis, sofern dieses nur aus Text-/Stoffflicken zusammengenäht ist, also auf die Technik seiner Produktion (wie?) und nicht so sehr auf ein spezifisches Produkt (was?). Cento(-Gedicht) ist folglich keine Gattungsbezeichnung, sondern die Bezeichnung einer Schreibtechnik,¹³⁶ nach der im Prinzip jeder Text – Poesie wie Prosa¹³⁷ – angefertigt werden kann. Dieser wiederum kann unterschiedlichen Gattungen mit unterschiedlichen Funktionen und Wirkungsabsichten zugehörig sein.

Wortwörtliche *centones*

In wortwörtlichem Sinne bezeichnen das lateinische *cento* und das griechische κέντρων unterschiedliche Erzeugnisse aus Flicken und Flickenstoffen, die bspw. die Form von Flickendecken, Flickenkitteln, Reinigungstüchlein, Lumpen u.a. annehmen können. Der früheste Beleg hierfür findet sich im Griechischen in der dem König Attalos (230–133) gewidmeten Abhandlung vom Bau von Belagerungsmaschinen und Geschützen des Militärschriftstellers Biton. Hierin beschreibt Biton, wie die Helepolis, eine hölzerne Maschine zum Erstürmen einer sich verteidigenden Stadt, mit Lumpen und Kleiderwerk (κέντρων σιν ἤτοι ἱματισμοῖς) vor Brandpfeilen geschützt werden solle.¹³⁸ In derselben, militärischen Funktion als Schutzmatten für hölzerne Balkenanlagen und für Soldaten vor Brandgeschossen oder anderen Geschossen mit großer Durchschlagskraft treten *centones* später verschiedentlich in Caesars *De bello civili* (nach 48 v.Chr.)¹³⁹ und Vegetius' *Epitoma rei militaris* (nach 383 n.Chr.)¹⁴⁰ auf.

Der ältere Cato gibt in seiner ca. 150 v.Chr. entstandenen, landwirtschaftlichen Schrift *De agri cultura* Ratschläge, wie viele *centones* (Flickendecken/-kittel) für die Sklaven ei-

¹³⁶ So auch Verwey und Witting, 1993, 10f.

¹³⁷ Vgl. Eustathius, *Comentarii ad Homeri Iliadem* 4,757f.

¹³⁸ Biton, Κατασκευαὶ πολεμικῶν ὀργάνων καὶ καταπαλτικῶν 4,41.

¹³⁹ Caesar, *De bello civili* 2,9,4. 10,6. 3,44,6.

¹⁴⁰ Vegetius, *Epitoma rei militaris* 4,14f. 17f. 23.

nes landwirtschaftlichen Hofes benötigt würden,¹⁴¹ wo man diese erwerben könne¹⁴² sowie, dass diese bei Regenwetter von den Sklaven des Hauses selbst genäht oder ausgebessert¹⁴³ und aus alten Kleidern hergestellt werden sollten.¹⁴⁴ Ein Fragment des lateinischen Satirenschriftstellers Lucilius (nach 180–103) spricht von *centones* (Flickendecken) und kleinen Kissen in einem Atemzug.¹⁴⁵ Der ältere Plinius (23/24–79) beschreibt, wie ein Fischer den gefangenen Fisch in *centones* (Flickentücher) hüllt, damit dessen Hin- und Herspringen an Land die Fische im Wasser nicht scheu mache.¹⁴⁶ Im 1. Jh. spricht Petron von einem Fetzen, der nicht einmal anständige *centones* (Flicken) wert sei,¹⁴⁷ im 2. Jh. Apuleius vom *centunculus* (Flickemäntelchen) des Mimenclowns.¹⁴⁸ Aus Ägypten wiederum ist ein griechischer Papyrus erhalten, auf dem ca. 45 n.Chr. ein gewisser Ammonius seinem Vater eine Einkaufsliste schickt, die u.a. Schreibutensilien enthält: κέντρω[νος] könnte hier ein (Flicken-)Tüchlein zur Reinigung einer Feder darstellen.¹⁴⁹

Was alle diese *centones* bzw. κέντρωνες miteinander verbindet, ist ihre flickenhafte Beschaffenheit, ihr relativ geringer materieller Wert sowie ihre Zweckmäßigkeit als Gebrauchsgegenstand. Es handelt sich bei ihnen um Flickentücher, -decken, -kittel, -mäntel u.ä. und damit um sekundäre Herstellungsprodukte, welche aus alten und zerschlissenen Stoffresten gefertigt werden und welche ihre jeweiligen, speziellen (wohl aber nicht unbedingt spezifischen) Funktionen bei ganz unterschiedlichen Arbeiten erfüllen: als militärische Schutzdecken, als Flickenkittel und -decken für Sklaven, als Flickemäntelchen des Mimenclowns, als Flickentuch zur Aufbewahrung gefangenen Fisches oder zur Reinigung der Schreibfeder. Cato und der ägyptische Papyrus zeigen, dass *centones* bzw. κέντρωνες auch für Geld erworben werden konnten bzw. für Geld hergestellt worden sind – wohl bei sogenannten *centonarii* (Flickschneidern), deren Gilden (*collegia centonariorum*) zwischen dem 1. und 4. Jh. im gesamten westlichen Römischen Reich ihre Zeugnisse hinterließen.¹⁵⁰

Der früheste Beleg für eine metaphorische Verwendungsweise von *cento* findet sich fast zeitgleich mit Bitons griechischer Militärschrift im 3. Jh.v.Chr. in Plautus' *Epidicus*. Im *Epidicus* unterbricht Periphanes denjenigen Soldaten, welcher gerade mit einem Bericht seiner im Krieg so heldenhaft vollbrachten Taten loslegen will, mit den Worten: *Proin tu alium quaeras cui centones sarcias*.¹⁵¹ Ganz offensichtlich aber bezeichnet „centones sarcire“ bei Plautus nicht, wie später bei Tertullian u.a., eine spezielle Art und Weise der Literaturproduktion, die zu einer bestimmten Art von Gedichten, den Cento-Gedichten,

¹⁴¹ Cato, *De agri cultura* 12,5. 13,5.

¹⁴² Cato, *De agri cultura* 144,1.

¹⁴³ Cato, *De agri cultura* 2,3.

¹⁴⁴ Cato, *De agri cultura* 68.

¹⁴⁵ Lucilius Fr. 1031 (Krenkel).

¹⁴⁶ Plinius, *Naturalis historia* 1,9.

¹⁴⁷ Petron, *Satyricon* 14,7–8.

¹⁴⁸ Apuleius, *Apologia* 13,7.

¹⁴⁹ Grenfell und Hunt, 1899, II,306f. (Nr. CCCXXVI).

¹⁵⁰ Siehe hierzu die Studie Liu, 2009.

¹⁵¹ Plaut., *Epid.* 455: Such dir einen anderem, dem du deine *centones* nähst.

führt. Periphanes will sich ja nicht keine Cento-Gedichte des Soldaten anhören, sondern möchte sich keine unendlich lang zu werden drohende Aneinanderreihung von Soldatenmärchen auftischen lassen. In diesem Sinne kommentiert auch Erasmus von Rotterdam in seiner Sammlung und Kommentierung antiker Sprichwörter, Redewendungen und Redensarten, den *Adagia*, Plautus „centones sarcire“:¹⁵²

<p>Id est quem tu gloriosis mendaciis et consarcinatis fabulamentis expleas. Solent enim homines gloriosi mendacium aliud ex alio connectere, nullum facientes neque finem, neque modum.</p>	<p>Das heißt: [Such dir einen anderen,] den du mit deinen prahlerischen Märchen und zusammengefügten Geschichten zureden kannst. Denn ruhmsüchtige Menschen neigen dazu, an das eine Märchen das nächste zu reihen, wobei sie weder Ende finden noch Maß halten.</p>
--	--

Plautus' *centones sarcire* entspricht also unserem sprichwörtlichen „Seemannsgarn spinnen“ und ist, so Krenkel, in dieser Bedeutung neben Plautus auch beim römischen Satiren-Dichter Lucilius (nach 180–103) zu finden.¹⁵³

Es ist durchaus vorstellbar, dass sich die metaphorische Bedeutung von *centones sarcire* als „Seemannsgarn spinnen“ aus dem Nähen der wortwörtlichen Centones aus Stoffflicken herausgebildet hat, und zwar in dem Sinne, dass auch das Seemannsgarn bzw. bei Plautus das Soldatenmärchen etwas Sekundäres und Artifizielles darstellt, das aus einem vormalig Authentischen – den Fakten zur See bzw. im Krieg – abgeleitet worden ist. Das Soldatenmärchen bzw. das Seemannsgarn hat zwar etwas mit den Fakten zu tun, welche quasi die ‚Flicken‘ darstellen, aus denen das Soldatenmärchen zusammengenäht bzw. das Seemannsgarn gesponnen ist, doch wurde die ursprüngliche und faktisch wahre Geschichte ausgebessert, neu zusammengesetzt, ihre unschönen Löcher wurden gestopft, damit eine neue Geschichte entsteht, die mit den Fakten nur noch sehr ‚flickenhaft‘ etwas zu tun hat.

Ihr Wert – zumindest, wenn man die Faktizität und Authentizität einer Geschichte als den Wert einer Geschichte betrachtet – ist damit nur noch gering. Mit dieser Interpretation des plautinischen Sprichworts, die ausgeht von Anknüpfungspunkten zu der Herstellung und dem Wert der wortwörtlichen Cento-(Flicken-)Decken, ist vieles bereits angesprochen, was später an Cento-(‚Flicken‘-)Gedichten insbesondere von Seiten der christlichen Orthodoxie kritisiert wird.

***Cento* für eine bestimmte Form zu dichten**

Der früheste Beleg für die Verwendung von *cento* für eine bestimmte Form der Dichtung, der sogenannten Cento-Dichtung, findet sich, wie weiter oben bereits angesprochen

¹⁵² Erasmus von Rotterdam, *Adagia* Eintrag Nr. 1358.

¹⁵³ Lucilius, Fr. 799 (Krenkel): *sarcinatore esse summum, suere centonem optime*. „Sei der trefflichste Flickschneider, stopple am besten ein Flickwerk zusammen.“ (Übers. Krenkel, 1970, 445).

worden ist, in Tertullians 203¹⁵⁴ verfassten Schrift *De praescriptione haereticorum*. Mit Ausnahme von Tertullian aber fallen alle anderen Belege für *cento* bzw. κέντρων im Sinne eines literarischen *terminus technicus* für eine bestimmte Form zu dichten in die Zeit der Spätantike und des Mittelalters. Im Griechischen ist κέντρων in dieser Bedeutung gar erst im 7. Jh. in den Scholien zur *Ars Grammatica* des Dionysios Thrax belegt, danach nur noch ein weiteres Mal in ausführlicher Form im *Ilias*-Kommentar des Eustathius von Thessaloniki aus dem 12. Jh. Beide diskutieren die Nähe der Cento-Dichtung als aus ‚Flicken zusammengeähter‘ Dichtung zur (homerischen) Rhapsodie (ῥαψῳδία), welche von einigen (nicht aber den Scholien zur *Ars Grammatica* des Dionysios Thrax) bzw. von Eustathius selbst als ‚Naht-Gesang‘ (ῥάπτειν ‚nähen‘ + ᾠδήν ‚Gesang/Lied‘) etymologisiert wird.¹⁵⁵ Weitere Belege im Griechischen bieten die knappen Einträge in den byzantinischen Lexika der *Suda* und des *Etymologicum magnum*.

Dass im Griechischen κέντρων nicht vor dem 7. Jh. als literarischer Terminus verwendet wird, ist deshalb so auffällig, weil erstens das Griechische κέντρων in der wortwörtlichen Bedeutung von *cento* (Flickendecke, -tuch u.a.) schon viel früher kennt, wie der hellenistische Militärschriftsteller Biton (s.o. S. 56) zeigt, weil zweitens Tertullian bereits im Jahre 203 von sog. *Homero-centones* spricht (s.o. S. 55), weil drittens der früheste griechische Cento, den ein gewisser Areios zum Dank auf eine Memnon-Statue einschrieb,¹⁵⁶ entweder aus dem späten Hellenismus¹⁵⁷ oder aus der Hadrian-Zeit¹⁵⁸ (117–138) stammt, und weil viertens bereits Irenäus von Lyon in *Adversus haereses* (geschrieben 175–189¹⁵⁹), ähnlich wie Tertullian 203, den Schriftgebrauch der Häretiker mit dieser Form zu dichten vergleicht sowie in diesem Zusammenhang auch einen Homer-Cento als Beispiel anführt – ohne diesen dabei allerdings als *cento* bzw. κέντρων zu bezeichnen.

Es findet sich daher zwar bereits bei Irenäus (175–189) ein aus Homerversen gefertigter Cento, welcher nur wenige Jahrzehnte später bei Tertullian (203) mit dem Terminus *Homero-centones* belegt wird; im Griechischen aber fehlt dieser Terminus bzw. seine griechische Entsprechung bis ins 7. Jh. Dies kann als Hinweis dafür gedeutet werden, dass im Griechischen diese Art, aus homerischen Vers-Zitaten zu dichten, zu dem Zeitpunkt der Entstehung Irenäus’ *Adversus haereses* zwar existierte, aber noch nicht mit einer eigenständigen Terminologie wie im Lateinischen belegt war. Stattdessen scheint diese Form zu dichten bei Irenäus deutlich in den Zusammenhang der deklamatorischen Redepraxis

¹⁵⁴ Siehe Anm. 134.

¹⁵⁵ Diese Diskussion wird insbesondere mit Rückgriff auf Hesiod und Pindar geführt, die von ihrer dichterischen Tätigkeit als dem Nähen von Worten bzw. Liedern (ῥάπτειν ἔπεα, Hesiod, fr. 357 M/W 2 bzw. ῥάπτειν ᾠοδῆν, Pindar, *Nem.* 2,2) sprechen. Aufgegriffen scheint diese Diskussion ebenfalls bei Lukian zu sein, welcher den Grammatiker Histaos im *Symposium* vor betrunkenen Runde anlässlich der Hochzeit des Peirithoos mit Hippodameia ein Cento zum Besten geben lässt, indem er Verse von Pindar, Hesiod und Anakreon zitiert (ἐρραψῳδεῖ, Lukian, *Symposium* 17,1–11).

¹⁵⁶ CIG, Nr. 4748 (= Kaibel, 1878, Nr. 1009).

¹⁵⁷ So Crusius, 1899, Sp. 1931; Schelkle, 1954, 972; Kunzmann und Hoch, 1994, Sp. 148.

¹⁵⁸ So Letronne, 1923; Bernard und Bernard, 1960, 111–113; Bowie, 1990, 65.

¹⁵⁹ Vgl. hierzu Unger, 1992, 3f.; Grant, 1997, 6.

gestellt zu werden,¹⁶⁰ wenn es hier heißt, diese Art von Gedichten würde zu ganz unterschiedlichen, zufällig gesetzten Themen (ὑποθέσεις) *ex tempore* (ἐξ ὑπογυίου) aus den homerischen Epen herausdekamiert (μελετᾶν).¹⁶¹ Auch bei anderen antiken, griechisch- wie lateinischsprachigen Autoren lässt sich der Zusammenhang zwischen Cento-Dichtung und einer mündlich-spontanen, deklamatorischen Redepraxis erkennen.¹⁶² Es ist daher wahrscheinlich, dass es neben der literarischen Cento-Dichtung – Getas *Medea*, Ausonius' *Cento nuptialis*, der *Cento Probae*, der Cento der Eudokia oder der *Chr.pat.*, welche allein aufgrund ihrer Länge für ihre Produktion am Schreibtisch und ihre Rezeption per Lektüre sprechen – auch eine mündlich-spontane Cento-Dichtung gegeben haben mag, welche bei öffentlichen Veranstaltungen – bspw. auf Märkten (Hieronimus)¹⁶³ – oder privaten Festen – bspw. bei Hochzeiten oder Symposien (Lukian, Ausonius)¹⁶⁴ – Ausweis für die Bildung und den Witz ihrer Sprecher gab.

Weitaus zahlreicher als im Griechischen sind die Belege für *cento* als einer spezifi-

¹⁶⁰ Siehe hierzu ausführlich Usher, 1998, 29. Vgl. auch das Verzeichnis der griechischen *termini technici* bei Russell, 1983, 136–141.

¹⁶¹ Irenäus von Lyon, *Adversus haereses* 1,9,4. s.u. S. 63.

¹⁶² So spricht bspw. die ps.-plutarchische Schrift *De Homero* (wahrscheinlich aus den letzten Jahren des 2. Jh., vgl. J. J. Kaeney und Lamberton, 1996, 29.) von der Praxis einiger, sich Homer-fremde Themen (auch hier: ὑποθέσεις) zu setzen, und dann Homers Worte diesen Themen anzupassen, indem sie die homerischen Worte umstellten und neu zusammensetzten (Ps.-Plutarch, *De Homero* 218, s.u. S. 62). In Lukians *Symposium* treten nacheinander der Rhetor Dionysidoros, der ganze Stücke aus seinen Reden zum Besten gibt, und der Grammatiker Histaïos auf, der aus dem Stegreif aus den Versen Pindars, Hesiods und Anakreons einen Cento zusammensetzt (Lukian, *Symposium* 17,1–11. s.u. S. 70.). Der symposiale Kontext, in dem Histaïos seinen Cento zum Besten gibt, seine Bezeichnung als Grammatiker und die Platzierung seines Auftritts nach dem Rhetor Dionysidoros lassen Histaïos' Cento-Dichtung als Deklamationsübung aus dem Grammatik- und Rhetorikunterricht erscheinen. Datiert man das Epigramm der Memnon-Statue des Areios (CIG 4748) in die Hadrianzeit (117–138), so datiert dieses nur wenige Jahre vor der Zeit, zu welcher bei Irenäus, Ps.-Plutarch und Lukian die Cento-Dichtung auf griechischer Seite im Kontext der Deklamation auftritt. Zwar liegt das Epigramm des Areios in (in)schriftlicher Form vor, doch betont auch dieses seine Mündlichkeit und Spontaneität durch das in der Widmung enthaltene Partizip ἀκούσαντος: Ἀρείου Ὀμηρικοῦ ποιητοῦ ἐκ Μουσείου ἀκούσαντος. (Areios, ein homerischer Dichter aus dem Museion, [hat das Epigramm verfasst], als er die [Memnon-Statue] gehört hatte.). Auch Eustathius, der im 12. Jh. Rhapsodie als ‚Naht-Gesang‘ (ῥάπτειν ‚nähen‘ + ᾠδήν ‚Gesang/Lied‘) etymologisiert und als paradigmatischen ‚Naht-Gesang‘ die Cento-Dichtung anführt, betont als wesentliche Elemente der Cento-Dichtung wie der Rhapsodie ein mündlich-spontanes Moment, insofern der Rhapsode den ‚Naht-Gesang‘ erst während seines Singens erschaffe (Eustathius, *Comentarii ad Homeri Iliadem* 1,10, s.u. S. 62). Auch auf lateinischer Seite werden bei Hieronymus und Ausonius Reflexe einer spontan-mündlichen Cento-Dichtung deutlich, wenn hier nämlich Hieronymus in einem Brief an Paulinus, einem Schüler und Freund des Ausonius (Müller-Sievers, 1989, 234), die christlichen Cento-Gedichte als „kindische Albernheiten“ (*puerilia*) und „Spielereien der marktschreierischen Rhetoren“ (*circulatorum ludo*) abtut und hierbei wohl Bezug auf öffentliche Deklamationen nimmt (Hieronimus, Ep. 53,7, s.u. S. 64). Ausonius situiert seinen *Cento nuptialis* deutlich in einen von Spontaneität und Spiel geprägten Kontext, wenn er in seinem Widmungsbrief an Paulinus, den späteren Bischof von Nola, schreibt, er sei zu seinem Hochzeitscento vom Kaiser Valentinian herausgefordert worden, der vor ihm in ähnlicher spielerischer Art und Weise (*eiusmodi ludo*) ein Hochzeitsgedicht gedichtet habe (Ausonius, *Cento nuptialis*, ep. 6–9). Ausonius selbst vergleicht seinen Hochzeitscento mit den bei Hochzeiten üblichen Feszeninnen (Ausonius, *Cento nuptialis*, *parek.* 2) die ursprünglich improvisiert vorgetragen worden sind (Courtney, 1998) und sich durch eine heiter-fröhliche, teilweise auch in ihren Anspielungen das Obszöne berührende Erzählweise auszeichnen (siehe hierzu bspw. Catull, *Carmen* 61,119ff.; Claudianus, *De nuptiis Honorii Augusti*; Horaz, *Epistel* 2,1,145; Macrobius, *Saturnalien* 2,4,21).

¹⁶³ Hieronymus, Ep. 53,7.

¹⁶⁴ Lukian, *Symposium* 17,1–11. Ausonius, *Cento nupitailis*, ep. 7f. u. *parek.* 2.

schen Form zu dichten nach Tertullian hingegen im Lateinischen: Hier gibt es Ausonius' ausführliche Cento-Poetik im Widmungsbrief seines *Cento nuptialis*, Isidor von Sevillas (560–636) Definitionen in den *Etymologiae (sive origines)* und *De viris illustribus*, Scaligers Überlegungen über die Nähe von Cento und Parodie in der *Poetik* (1561) und eine ganze Reihe von in christlichen Kontexten insgesamt eher abwertenden Äußerungen über die Cento-Dichtung, welche, wie Irenäus und Tertullian, die Cento-Dichtung als falschen und gefährlichen Umgang mit Texten ablehnen, weil sie diese zu fremden und daher in den Augen aller dieser Kritiker falschen, weil unwahren, Aussagen zwingen würde: So in einem Brief des Hieronymus (347–420), in Augustinus' (354–430) *De civitate dei*, im *Decretum Gelasianum* des Papstes Gelasius I. (492–496) sowie einem Schreiben des Bischofs Facundus aus dem 6. Jh.

Was alle diese cento-poetologischen Bemerkungen eint, welche in diesen Zusammenhängen über die Cento-Dichtung ganz unterschiedlicher Autoren zu ganz unterschiedlichen Zeiten gefunden werden können, ist, dass sie alle in irgendeiner Form die Nähe der Cento-(,Flicken-)-Dichtung zur Cento-(Flicken-)Schneiderei in der einen oder anderen Weise deutlich machen. Cento-Gedichte werden wie Cento-Stoffe ,genäht' (*sarcire*, (*as*)*suere*, (συρ)ῥάπτειν, συνείρειν), bestehen aus Vers-,Flicken' (ἐκ διαφόρων ῥαχῶν) und werden nach Art der Flickentoffe (*more centonario*) gefertigt. Ob diese Terminologie auf Tertullian zurückgeht, kann letztendlich nicht geklärt werden, sicher ist aber, dass sie für uns bei ihm zum ersten Mal im Lateinischen greifbar wird, wohingegen das Griechische im 2. Jh. die Cento-Dichtung terminologisch noch eher unspezifisch an die deklamatorische Redepraxis (Irenäus, Ps-Plutarch, Lukian)¹⁶⁵ und/oder an die Rhapsodie (Lukian)¹⁶⁶ anschließt. Offensichtlich verfügte das Griechische im 2. Jh. noch über keine einheitliche und gefestigte Terminologie, was diese Form zu dichten angeht.

Anders im 12. Jh. bei Eustathius, welcher in seinem *Ilias*-Kommentar die homerischen Gesänge (ῥαψωδία) als ,Naht-Gesang' (ῥάπτειν ,nähen“ + ᾠδήν ,Gesang/Lied“) etymologisiert, für welchen die Cento-Dichtung, laut Eustathius, ein besonders gutes Beispiel (παράδειγμα σαφές) abgebe.¹⁶⁷ Wie im Lateinischen bei Tertullian zu Beginn des 2. Jh.s wird hier ein Cento-Gedicht als ein Gedicht erklärt, in welchem ursprünglich auseinanderstehende Verse (τὰ διεστῶτα) zu einem neuen Gedicht in eins (εἰς ἓν) zusammengenäht

¹⁶⁵ Siehe Anm. 162.

¹⁶⁶ Siehe Anm. 155.

¹⁶⁷ In den Scholien zur *Ars Grammatica* des Dionysios Thrax wird diese Diskussion zwar auch geführt, gleichwohl aber hier die Etymologie von Rhapsodie als ,Stab-Gesang' (ῥάβδος ,der Lorbeerstab, den die homerischen Sänger während ihres Gesanges in der Hand trugen“ + ᾠδή ,Lied“) der des ,Naht-Gesangs' vorgezogen und in diesem Zusammenhang auch die Nähe der Cento-Dichtung zur Rhapsodentätigkeit abgelehnt wird unter Hinweis auf den Unterschied zwischen dem, was aus unterschiedlichen homerischen Themen (ἐκ διαφόρων τόπων Ὀμηρικῶν) – für die Scholien Rhapsodie – und dem, was aus unterschiedlichen homerischen Vers/Wort-Flicken (ἐκ διαφόρων ῥαχῶν ... ἐκ διαφόρων ἐπῶν) zu einem neuen, d.h. unhomerischen Thema – für die Scholien Cento – zusammengesetzt ist (*Commentaria in Dionysii Thracis Artem Grammaticam*, Scholia Londinensia partim excerpta ex Heliodoro, S. 480–481 Hilgard 1901).

würden (ράπτειν, συνερραμμένα):¹⁶⁸

ράπτειν δὲ ἢ ἀπλῶς, ὡς εἴρηται, τὸ συντιθέναι ἢ τὸ κατὰ εἰρμόν τινα ῥαφῇ ὁμοίως εἰς ἓν ἄγειν τὰ διεστῶτα. σποράδην γάρ, φασί, κειμένης καὶ κατὰ μέρος διηρημένης τῆς Ὀμηρικῆς ποιήσεως, οἱ ἄδοντες αὐτὴν συνέρραπτον οἷον τὰ εἰς ἓν ὕφος ἀδόμενα. ἢ καὶ ἄλλως, διότι κατὰ μέρος, φασί, τῆς ποιήσεως διαδεδομένης τὴν σύμπασαν ποίησιν ἐπιόντες οἱ ἄδοντες καὶ τὰ ἐξ ἑκατέρας Ὀμηρικῆς βίβλου συρράπτοντες, ὡς ἐβούλοντο, ῥαψῶδοι ἐντεῦθεν προσηγορεύθησαν. τῆς δὲ τοιαύτης ῥάψεως παράδειγμα σαφὲς καὶ οἱ κέντρωνες, τουτέστι τὰ λεγόμενα Ὀμηρόκεντρα. κέντρωνές τε γὰρ κυρίως λέγονται τὰ ἐκ διαφόρων χοριῶν συνερραμμένα εἰς ἓν, οἷς ὁμοίωνται πῶς τὰ Ὀμηρόκεντρα.

‘Zusammennähen’ [bedeutet], wie man sagt, entweder einfach Zusammenstellen oder aber: Dinge, die sonst auseinanderstehen, gemäß einer spezifischen Abfolge ähnlich einer Näherei in eins zusammenzufügen. Denn verstreut, so sagt man, liegt die homerische Dichtung vor und ist stückweise auseinandergeteilt, bis die Singenden sie [erst im Singen] zusammenflicken – wie Dinge, die zu einem einzigen Gewebe gut zusammenpassen. Oder anders ausgedrückt: Weil, wie man sagt, die [homerische] Dichtung stückweise ausgestreut ist und sich die Singenden [erst im Singen] der gesamten Dichtung nähern und diejenigen Teile aus jedem homerischen Buch nach ihrem Belieben zusammennähen, deshalb werden sie Rhapsoden [‘Näher-Singer‘] genannt. Bestes Beispiel für solche Art der Näherei sind insbesondere die Cento-Gedichte, nämlich die sogenannten Homero-kenkra. Denn im eigentlichen [= unübertragenen] Sinne werden als Cento-Stoffe Dinge bezeichnet, die aus unterschiedlichen Stoffen zu einem einzigen Stoff zusammengeknäht worden sind.

Andere und in Zusammenhang mit der Frage dieses Kapitels nach der (vermeintlichen) Texteinheitlichkeit der Cento-Textoberfläche und ihrer Textundurchlässigkeit für Bedeutungen und Kontexte der Vers-,Flicken‘ wichtigere Aspekte, die sich in allen cento-poetologischen Äußerungen aus der Antike (und teilweise auch aus dem Mittelalter) antreffen lassen, sind das Aufbrechen und Zerstören der ursprünglichen vergilischen oder homerischen Gedicht-Einheit in eine Vielzahl von Verseinzelnheiten (= Gedichtfetzen, Vers-,Flicken‘), ihre anschließende Wiedervereinigung und Harmonisierung in eine neue Gedichteinheit sowie die thematische Substitution, dass nämlich die neu gefertigte Gedichteinheit ein neues, anderes Thema behandelt als dasjenige Gedicht, aus welchem die Vers-,Flicken‘ stammen. Dies wird in einem kurzen, chronologischen Durchgang durch die antiken und teilweise auch mittelalterlichen Quellen im Folgenden ausgebreitet werden, wobei auf für das Thema dieses Kapitels aufschlussreiche Einzelaspekte erst in der Zusammenfassung im Anschluss daran eingegangen wird.

¹⁶⁸ Eustathius, *Comentarii ad Homeri Iliadem* 1,10.

Ps.-Plutarchs *De Homero* (geschrieben Ende 2. Jh.)¹⁶⁹ nennt es ebenso legitim, in Homers Epen nach Wissensbeständen zu suchen, die Homer selbst nicht im Kopf gehabt habe, wie Homers Worte für die Weissagekunst oder für neue Gedichte mit anderen Themen (ἐτέρας ὑποθέσεις) zu gebrauchen, indem die Worte durch Umstellung und anschließende Wieder-Zusammenschnürung (τὰ ἔπη μετατιθέντες καὶ συνείροντες) den anderen Themen angepasst würden (ἀρμόζουσιν).¹⁷⁰

Irenäus von Lyon vergleicht in *Adversus haereses* (geschrieben 175–189)¹⁷¹ den Umgang der Häretiker mit der hl. Schrift mit der Methode der Cento-Dichter. Beide dächten sich ein Thema aus, das eigentlich nur sie selbst in ihren Texten behandeln wollten, und suchten dafür verstreut herumliegende Worte aus Vorgängertexten zusammen. Indem sie diese dann zu neuartigen Texten zusammenfügten, „verdrehen“ (μεταφέρουσι) sie deren „natürlichen“ Sinn in einen „unnatürlichen“ (ἐκ τοῦ κατὰ φύσιν εἰς τὸ παρὰ φύσιν). Die Kunstfertigkeit, mit der diese Dichter wie die Häretiker dabei vorgehen, führe dabei unter Umständen sogar zu einer so glatten Wortfolge (διὰ τῆς τῶν ἐπῶν συνθέτου ἀκολουθίας), dass ungebildete Leute diese neuen Gedichte und Schriften gar für authentische, d.h. homerische bzw. heilige, hielten, wohingegen aber die Homerkenner wie die Bibelkenner den Inhalt des Homer-Cento bzw. der häretischen Schrift gar nicht erst verstehen könnten, weil für sie der Sinn der Ursprungskontexte dermaßen an den Einzelversen hänge, dass sie die Verse des Cento bzw. der häretischen Schrift Vers für Vers wieder an ihre ursprünglich homerischen bzw. biblischen Kontexte stellten.¹⁷²

¹⁶⁹ Siehe Anm. 162.

¹⁷⁰ Ps.-Plutarch, *De Homero* 218: πῶς δὲ οὐκ ἂν πᾶσαν ἀρετὴν ἀναθίημεν Ὅμηρῳ, ὅπου καὶ ὅσα αὐτὸς μὴ ἐπετήδευσε, ταῦτα οἱ ἐπιγενόμενοι ἐν τοῖς ποιήμασιν αὐτοῦ κατενόησαν· καὶ χρῶνται μὲν τινες πρὸς μαντείαν τοῖς ἔπεσιν αὐτοῦ, καθάπερ τοῖς χρησμοῖς τοῦ θεοῦ, ἄλλοι δὲ ἐτέρας ὑποθέσεις προθέμενοι ἀρμόζουσιν ἐπ’ αὐτὰς τὰ ἔπη μετατιθέντες καὶ συνείροντες. Warum sollten wir nicht Homer jedes Tugendwissen zuschreiben, wo doch die Nachfolgenden in seinem Gedichten Dinge sehen, die er selbst nicht beabsichtigte: Einige gebrauchen seine Worte als Orakel, wie die Orakel eines Gottes, andere setzen sich Homer-fremde Themen und passen seine Verse diesen an, indem sie diese umstellen und neu zusammenbinden.

¹⁷¹ Siehe Anm. 159.

¹⁷² Irenäus von Lyon, *Adversus haereses* 1,9,4: [...] ψευδῶς ὀνειρώττοντες κατατρέχουσι τῶν γραφῶν, ἰδίαν ὑπόθεσιν ἀναπλασάμενοι. Ἐπειτα λέξεις καὶ ὀνόματα σποράδην κείμενα συλλέγοντες, μεταφέρουσι, καθὼς προειρήκαμεν, ἐκ τοῦ κατὰ φύσιν εἰς τὸ παρὰ φύσιν· ὅμοια ποιοῦντες τοῖς ὑποθέσεις τὰς τυχοῦσας αὐτοῖς προβαλλομένοις, ἔπειτα πειρωμένοις ἐκ τῶν Ὅμηρου ποιημάτων μελετᾶν αὐτὰς, ὥστε τοὺς ἀπειροτέρους δοκεῖν ἐπ’ ἐκείνης τῆς ἐξ ὑπογυίου μεμελετημένης ὑποθέσεως Ὅμηρον τὰ ἔπη πεποιηκέναι, καὶ πολλοὺς συναρπάζεσθαι διὰ τῆς τῶν ἐπῶν συνθέτου ἀκολουθίας, μὴ ἄρα ταῦθ’ οὕτως Ὅμηρος εἶη πεποιηκός. [...] Ὁ δ’ ἔμπειρος τῆς Ὀμηρικῆς ὑποθέσεως ἐπιγνώσεται, [suppl. μὲν τὰ ἔπη, τὴν δ’ ὑπόθεσιν οὐκ ἐπιγνώσεται,] εἰδὼς ὅτι τὸ μὲν τι αὐτῶν ἐστὶ περὶ Ὀδυσσεύος εἰρημένον, τὸ δὲ περὶ αὐτοῦ τοῦ Ἡρακλέους, τὸ δὲ περὶ Πριάμου, τὸ δὲ περὶ Μενελάου καὶ Ἀγαμέμνονος. Ἄρας δὲ αὐτὰ, καὶ ἐν ἑκάστον ἀποδοὺς τῇ ἰδίᾳ, ἐκποδὼν ποιήσει τὴν ὑπόθεσιν. Οὕτω δὲ καὶ ὁ τὸν κανόνα τῆς ἀληθείας ἀκλινῇ ἐν ἑαυτῷ κατέχων, ὃν διὰ τοῦ βαπτίσματος εἴληφε, τὰ μὲν ἐκ τῶν γραφῶν ὀνόματα, καὶ τὰς λέξεις, καὶ τὰς παραβολὰς ἐπιγνώσεται, τὴν δὲ βλάβημον ὑπόθεσιν ταύτην [αὐτῶν] οὐκ ἐπιγνώσεται. Καὶ γὰρ εἰ τὰς ψηφίδας γνωρίσει, ἀλλὰ τὴν ἀλώπεκα ἀντὶ τῆς βασιλικῆς εἰκόνης οὐ παραδέξεται. ἐν ἑκάστον δὲ τῶν εἰρημένων ἀποδοὺς τῇ ἰδίᾳ τάξει, καὶ προσαρμόσας τῷ τῆς ἀληθείας σωματίῳ, γυμνώσει καὶ ἀνυπόστατον ἐπιδείξει τὸ πλάσμα αὐτῶν. [...] sie [= die Häretiker] rennen gegen die Schriften mit traumgleichen Lügen an, indem sie sich ein eigenes Thema ausphantasieren und im Anschluss daran Sprüche und Namen, die verstreut herumliegen, sammeln und drehen, wie schon vorher angesprochen, in der Art und Weise, dass aus ihrem natürlichen Sinn etwas Gegenteiliges, diesem Sinn widersprechendes wird. Dabei machen sie das Gleiche wie diejenigen, welche sich nach zufälliger

Tertullian beschreibt 203¹⁷³ in *De praescriptione haereticorum* wie von mit ihm zeitgenössischen Dichtern aus Vergil ganz andere Geschichten zusammengesetzt würden (*ex Virgilio fabulam in totum aliam componi*), indem sowohl die Thematik an die Verse als auch die Verse an die Thematik angepasst würden. Hierzu nähten sie nach Art der Flickschneider (*more centonario*) aus einer Vielzahl von verstreuten Vers-Flickern (*ex multis hinc inde*) einen einzigen neuen Textkörper zusammen (*in unum sarciunt corpus*).¹⁷⁴

Ausonius spricht davon, dass ein Cento-Dichter Verstreutes (*sparsa colligere*) sammeln und Zerfetztes wieder herstelle (*integrare lacerta*).¹⁷⁵ Ein Cento-Dichter mache aus ursprünglich Unverbundenem etwas Zusammenhängendes (*de inconexis continuum*), aus Unterschiedlichem Eines (*de diversis unum*), indem er die unterschiedlichen Textpassagen und unterschiedliche Bedeutungen (*variis de locis sensibusque diversis*) zu einer einzigen Gedicht-Ordnung verfestige (*quaedam carminis structura solidatur*),¹⁷⁶ so dass die unterschiedlichen Bedeutungen der Einzelverse (unter dem neuen Thema) harmonisiert würden (*sensus diversi ut congruunt*), die neue Ordnung so natürlich wie die ursprüngliche erscheine (*adoptiva quae sunt, ut cognata videantur*) und nichts Fremdes mehr aus den alten Kontexten in die neue Harmonie hindurchscheine (*aliena ne interluceant*).¹⁷⁷

Gelegenheit irgendwelche Themen selbst ausdenken, und dann versuchen diese aus den Gedichten Homers herauszudeklamieren, so dass es den Homerunkundigeren so scheint, als ob Homer die Gedichte mit jenem Thema gedichtet habe, die doch erst gerade aus dem Stegreif herausgedeklamiert wurden, und viele von der glatten Wortfolge ergriffen werden, ganz so wie wenn Homer diese so gedichtet habe. [...] Der Homerkenner aber wird zwar die Verse, nicht aber das Thema wiedererkennen, weil er weiß, dass der eine Vers über Odysseus, der andere über Herakles, ein weiterer über Priamos, Menelaos und Agamemnon spricht. Er nimmt die Verse einfach auseinander und stellt sie wieder an ihren jeweiligen, eigenen Ort zurück, und wird so dem [neuen] Thema die Grundlage entziehen. Genau so erkennt auch derjenige, der den Kanon der Wahrheit unverrückbar in sich trägt, den er durch die Taufe erhalten hat, zwar die Namen, Sprüche und Gleichnisse aus den Schriften wieder, nicht aber das verleumderische Thema. Denn wenn er die Mosaiksteinchen [wieder]kennt, so wird er nicht einen Fuchs für das Bild eines Königs halten. Jedes einzelne, was gesagt wird, gibt er nämlich wieder in seine ursprüngliche und eigene Ordnung zurück, passt sie wieder dem wahren Körper an und entblößt die Künstlichkeit der neuen Ordnung und offenbart so ihre Haltlosigkeit.

¹⁷³ Siehe Anm. 134.

¹⁷⁴ Tertullian, *De praescriptione haereticorum* 39,3–5, s.o. S. 55.

¹⁷⁵ Ausonius, *Cento nuptialis*, ep. 3: *Solae memoriae negotium sparsa colligere et integrare lacerta* Eine Beschäftigung für das Gedächtnis allein: Verstreutes zu sammeln und Zerfetztes wiederherzustellen.

¹⁷⁶ Ausonius, *Cento nuptialis*, ep. 12–14: *Accipe igitur opusculum de inconexis continuum, de diversis unum, de seriis ludicrum, de alieno nostrum, ne in sacris et fabulis aut Thyonianum mireris aut Virbium, illum de Dionyso, hunc de Hippolyto reformatum. Et si pateris, ut doceam docendus ipse, cento quid sit, absolvam. Variis de locis sensibusque diversis quaedam carminis structura solidatur, ...* Nimm also nun mein Werkchen zur Hand, das aus Unverbundenem etwas Zusammenhängendes, aus Verschiedenem Eines, aus Ernsthaftem einen Spaß, aus Fremdem mein Eigenes macht, damit du dich nicht bei heiligen Weißen und Büchern über Thyonianus oder Virbius wunderst: dieser aus Dionysos, jener aus Hippolytus. Und wenn du erträgst von mir, der ich selbst der Belehrung bedarf, belehrt zu werden, was ein Cento ist, so will ich dich also erlösen. Aus verschiedenen Textpassagen mit unterschiedlichen Bedeutungen wird gewissermaßen die bauliche Struktur eines Gedichts zusammengefügt, ...

¹⁷⁷ Ausonius, *Cento nuptialis*, ep. 22f.: *Hoc ergo centonis opusculum ut ille ludus tractatur, pari modo sensus diversi ut congruunt, adoptiva quae sunt, ut cognata videantur, aliena ne interluceant, ...* Wie jenes Spiel wird also dieses Cento-Werkchen verstanden, so dass hier in gleicher Weise verschiedene Bedeutungen harmonisch zusammengehen, was zufällig nebeneinander gestellt ist, einander plötzlich natürlich nahe scheint, nichts Fremdes mehr hindurchblickt, ...

Hieronymus (347–420) übt in einem Brief an Paulinus, einen Schüler und Freund des Ausonius,¹⁷⁸ Kritik an einigen seiner Kollegen, die sich wie Cento-Dichter, welche versuchten, aus Homer oder Vergil christliche Schriftsteller zu machen, nicht dafür interessierten, was die Propheten und Apostel wirklich gesagt hätten, sondern die Zeugnisse der Bibel bloß ihrer eigenen Aussageintention anpassten, obwohl diese dafür eigentlich unpassend seien (*ad sensum suum incongrua aptant testimonia*). Sie verdrehten dazu den Sinn der Worte und deuteten deren Sinn gemäß dem eigenen Willen, obwohl sich diese doch eigentlich gemäß ihrem eigentlichen Sinn dagegen sträubten (*depravare sententias et ad voluntatem suam scripturam trahere repugnantem*).¹⁷⁹

Augustinus (354–430) weigert sich in *De civitate Dei* durch Zitate darzulegen, was David in den Psalmen über den Herrn Jesus Christus und die Kirche prophezeit habe – und zwar ausdrücklich aus Furcht davor, dabei wie ein Cento-Dichter zu wirken, der zu einer Sache, die zwar er, nicht aber die Schrift selbst, aussagen wolle (*non de re illa, sed de alia longeque diuersa*), die Verse ausrupfe (*uersiculos decerpere*).¹⁸⁰

¹⁷⁸ Müller-Sievers, 1989, 234.

¹⁷⁹ Hieronymus, Ep. 53,7: *Taceo de meis similibus, qui ... nec scire dignantur, quid prophetae, quid apostoli senserint, sed ad sensum suum incongrua aptant testimonia, quasi grande sit et non vitiosissimum dicendi genus depravare sententias et ad voluntatem suam scripturam trahere repugnantem. quasi non legerimus Homero centonas et Vergilio centonas ac non sic etiam Maronem sine Christo possimus dicere Christianum, quia scripserit: „iam redit et virgo, redeunt Saturnia regna, / iam nova progenies caelo demittitur alto“; et patrem loquentem ad filium: „nate, meae vires, mea magna potentia solus“; et post verba salvatoris in cruce: „taliam perstabat memorans fixusque manebat“. Puerilia sunt haec et circulatorum ludo similia, docere quod ignores, immo, ut cum stomacho loquar, nec hoc quidem scire quod nescias. Ich lege Schweigen über meine Kollegen, die nicht einmal für wert halten zu wissen, was die Propheten, was die Apostel aussagen wollten, sondern ihrer eigenen Aussageintention den dafür eigentlich unpassenden Sinn anpassen, wie als ob es nicht die falscheste Art und Weise zu sprechen wäre, den Sinn zu verdrehen und die Schrift gemäß dem eigenen Willen zu deuten, obwohl diese sich dagegen sträubt. Als ob wir Homer- und Vergil-Cento-Gedichte lesen könnten und den unchristlichen Vergil [dadurch] zu einem Christen machen könnten, nur weil er geschrieben hat: „Schon kehrt zurück die Jungfrau und die Herrschaft Saturns, / schon wird ein Neugeborener vom Himmel hinabgeschickt“ [Verg., *Ecl.* 4,6f.] oder der Vater spricht zu seinem Sohn: „Mein Kind, meine Kraft, meine große Macht allein“ [Cento Probae 403 = Verg., *Aen.* 1,664] oder nach den Worten des Heilands am Kreuz: „An solches mahnend dauert er fort, hat ewigen Bestand“ [Cento Probae 624 = Verg., *Aen.* 2,650]. Albernheiten sind so etwas und ähnlich den Spielereien der marktschreierischen Rhetoren, zu lehren, was du nicht weißt, ja sogar, um meinem Ärger Luft zu machen, nicht einmal das nicht zu wissen, was du nicht weißt.*

¹⁸⁰ Augustinus, *De civitate Dei* 17,15: *Omnia enim ponere uitandae prolixitatis causa prohibeor; vereor autem ne, cum aliqua elegero, multis, qui ea nouerunt, uidear magis necessaria praeterisse; deinde (quia testimonium, quod profertur, de contextione totius psalmi debet habere suffragium, ut certe nihil sit quod ei refragetur, si non omnia suffragantur), ne more centonum ad rem, quam uolumus, tamquam uersiculos decerpere uideamur, uelut de grandi carmine, quod non de re illa, sed de alia longeque diuersa reperiatur esse conscriptum. Denn alles darzulegen verbietet sich aus Gründen der zu vermeidenden Überlänge. Ich aber fürchte mich erstens davor, dass ich, wenn ich aus der Fülle des Materials nur eine Auswahl treffe, vielen, die das Material kennen, das Wichtige übergangen zu haben scheine. Und zweitens – denn der Beweis, der geführt wird, muss vom Kontext des ganzen Psalms gestützt werden, so dass es überhaupt nichts geben darf, was diesem widerstrebt, es sei denn alles widerstrebt ihm – will ich nicht erscheinen, nach Art der Cento-Gedichte zu einer Sache, die ich sagen will, die Verse ausgerupft zu haben, wie aus einem großen Gedicht, das befunden wird, nichts über jene Sache, sondern über eine andere, sehr verschiedene zu sprechen.*

Facundus, Bischof des afrikanischen Hermiane, übte als Reaktion auf das Edikt Justinians im Dreikapitelstreit 543 oder 544 Kritik am Kaiser, weil dieser mit den Schriften des exkommunizierten Theodors wie ein Cento-Dichter verfahren sei: er habe sie zerrupft, zerrissen und sie sich nach eigenem Gutdünken angeeignet (*decerpentes ac discerpentes pro suo asserunt arbitrio*), er habe einfach ein einziges Cento-Gedicht daraus gemacht – und dies nicht in der vorgeblichen Absicht, eine Überlänge zu vermeiden, sondern die Wahrheit zu verschleiern (*obscurandae veritatis gratia*).¹⁸¹

Die Scholien zur *Ars Grammatica* des Dionysios Thrax (7. Jh.) betonen in ihrer Definition eines Cento die aus der Vielheit und Unterschiedlichkeit der Verse neu entstandene Texteinheit mit neuem, eigenem Thema (τὰ ἐκ διαφόρων ἐπῶν συγκείμενα νοήματα).¹⁸²

Die *Suda* definiert im 10. Jh. als (genähten wie gedichteten) Cento das, was aus vielen Flickern unter einem einzigen „Joch“ (= Thema) zusammengenäht (τοῖς ὑποζυγίοις συρράπτοντες) und dabei auf ein einziges Ziel hin ausgerichtet worden ist (ἓνα σκοπὸν ἀπαρτίζοντας).¹⁸³

Das *Etymologicum magnum* nennt im 12. Jh. einen Cento etwas, das aus unterschiedlichen Stoffen zu einem einzigen Stoff zusammengenäht ist (τὰ ἐκ διαφόρων χροῖων συνεραμμένα εἰς ἓν).¹⁸⁴

¹⁸¹ Facundus, PG 67,666B: ... / *quoniam non sicut in illa epistola continetur, sed sicut ipsi ea decerpentes ac discerpentes pro suo asserunt arbitrio, et in unum centonem redegerunt [...]* Ut autem luce clarius consuetas eorum fraudes serenitas tua cognoscat, et quos saltus in sua narratione fecerint, non quasi, ut videri voluerunt, vitandae prolixitatis, sed potius obscurandae veritatis gratia, ne aliquo modo dicentis Ibae appareret intentio [... ..] nicht behält [Justinian] in jenem Edikt [die Worte des Theodor] beieinander, sondern sie sich gemäß dem eigenen Willen angeeignet, indem [er dabei verfährt wie diejenigen, welche Worte] ab- und auseinanderzupfen und sie so in die Ordnung eines einzigen Cento bringen [...]. Wie aber seine Durchlaucht bei Licht klarer deren gewöhnlichen Täuschungen erkennt, so macht er [selbst] in seiner Erzählung auch mancherlei Sprünge, und zwar nicht in der Absicht, eine Überlänge zu vermeiden, sondern um die Wahrheit zu verschleiern, damit nicht irgendwo die Absicht des Iba, der [eigentlich] spricht, offenbar werde [...].

¹⁸² *Commentaria in Dionysii Thracis Artem Grammaticam*, Scholia Londinensia partim excerpta ex Heliodoro, S. 481 Hilgard 1901: καὶ ὥσπερ κέντρων λέγεται περιβόλαιον τὸ ἐκ διαφόρων ῥακῶν συγκείμενον, οὕτω καὶ τὰ ἐκ διαφόρων ἐπῶν συγκείμενα νοήματα κέντρωνες καλοῦνται. Und wie man von einem Flickerstoff sagt, er sei eine Decke, die aus unterschiedlichen Flickern zusammengefügt ist, so werden diejenigen thematischen Gedicht-Einheiten, sofern sie aus unterschiedlichen Worten zusammengefügt sind, *kentrones* genannt.

¹⁸³ *Suda*, s. u. κέντρων (Nr. 1344): ...] ἡ κέντρων, ὁ ἐκ πολλῶν συνεραμμένος. ἐπεὶ τοιαῦτα τοῖς ὑποζυγίοις συρράπτοντες καλοῦσι κέντρωνες. ὡσαύτως καὶ λόγους ἐκ διαφόρων συνειλεγμένους καὶ ἓνα σκοπὸν ἀπαρτίζοντας, οἳ εἰσι τὰ Ὀμηρόκεντρα. ...] Oder Kentron ist, was aus vielen [Flickern] zusammengenäht ist. Denn diejenigen, die so beschaffene [d.h. viele, verstreute und unterschiedliche] Flickern unter einem einzigen Joch zusammennähen, nennen [diese Arbeiten] Kentrones. Genau so [heißen] auch diejenigen Texte, welche [ihre Wörter] aus unterschiedlichen [Orten] herauspicken und auf ein einziges Ziel hin ausrichten, [Kentrones], bspw. die Homerokentra.

¹⁸⁴ *Etymologicum magnum*, s. u. κέντρων (Kallierges-Seite 503, -Zeile 45f.): Κεντρῶνες: Κυρίως λέγονται τὰ ἐκ διαφόρων χροῖων συνεραμμένα εἰς ἓν. οἷς ὁμοιωναί πως Ὀμηρόκεντρα. *Kentrones*: Hauptsächlich bezeichnet man [so alles], was aus unterschiedlichen Stoffen zu einem einzigen zusammengenäht ist. Denen ähnlich sind in gewisser Hinsicht die Homer-Cento-Gedichte.

Eustathius (12. Jh.) erklärt in seinem *Ilias*-Kommentar (s.o. S. 62) ein Cento-Gedicht als ein Gedicht, bei welchem ursprünglich auseinanderstehende Verse (τὰ διεστῶτα) zu einem neuen Gedicht mit neuem Thema (ἐκ διαφορῶν ῥαχῶν ... ἐκ διαφορῶν ἐπῶν) in eins (εἰς ἓν) zusammengenäht worden seien (ῥάπτειν, συνερραμμένα).¹⁸⁵

Erasmus von Rotterdam definiert in seinen *Adagia* zu Beginn des 16. Jh. unter deutlichem Rückgriff auf die Tertullianische Formulierung ein Cento-Gedicht als das Ergebnis einer mit einer Zusammennähung vergleichbaren Vertextung (*contextum quasique consutum*) von unterschiedlichen Gedichten und Gedichtfragmenten (*ex diversis carminibus et carminum fragmentis*) zu einem neuen Text-Ganzen, dessen Einzelteile von hier und da (*hinc atque illinc*) genommen worden seien.¹⁸⁶

Scaliger stellt in seiner 1561 posthum veröffentlichten *Poetik* die Cento-Dichtung in die Nähe zur Parodie, weil auch hier ein anderer Sinn (*sensus alius*) vom ursprünglichen Sinn der Verse (*ab sensu pristino versuum*) abgeleitet werde (*deducitur*), indem von unterschiedlichen Orten stammende Verse (*versuum membra hinc inde collecta*) zu einem neuen Text zusammengenäht würden (*assuantur*).¹⁸⁷

Zusammenfassung: Was alle diese cento-poetologischen Aussagen betonen, ist die aus einer disparaten Versvielfalt mit unterschiedlichen Bedeutungen bewerkstelligte Cento-Texteinheit unter einem einheitlichen, neuen Thema, in dessen Sinne die Bedeutungen der Einzelverse überschrieben bzw. substituiert werden. Für die christlichen Autoren tut sich hierbei immer wieder als Problem auf, dass – in Hinblick auf die theologische einzige und im Prinzip unwandelbare Wahrheit – ein Cento (wie eine häretische Schrift) deshalb Lügen erzähle, weil es ihren Dichtern (wie den Häretikern) nicht darum gehe,

¹⁸⁵ Eustathius, *Comentarii ad Homeri Iliadem* 1,10, s.o. S.62f.

¹⁸⁶ Erasmus von Rotterdam, *Adagia* Eintrag Nr. 1358: *Centones autem dicuntur vestes e variis panniculis ac diversis etiam interdum coloribus consarcinatae. Juvenalis: „Intravit calidum veteri centone lupanar.“ Ad harum similitudinem centonem vocant carminis genus ex diversis carminibus et carminum fragmentis hinc atque illinc accersitis contextum quasique consutum.* Centones sind Kleidungsstücke, die aus verschiedenen Flickern und manchmal sogar unterschiedlichen Farben zusammengenäht sind. [Bspw. bei] Juvenal: „Er betrat ein hitziges Bordell in einem alten Flickermantel.“ Wegen dieser Ähnlichkeit nennt man diejenige Art von Gedichten, welche aus unterschiedlichen Gedichten und Gedichtfragmenten, die von hier und da herbeigegenommen werden, vertextet und quasi zusammengenäht sind, Cento-Gedichte.

¹⁸⁷ Scaliger, *Poetices libri VII* caput 43: *Haud absimiles parodiis quos centones vocant. Deducitur enim sensus alius ab sensu pristino versuum; hoc parodiam refert. Quorum versuum membra hinc inde collecta cum assuantur, rhapsodiae nomen repraesentant. Atque idcirco centones appellati sunt a centonibus, quibus fiunt stragula. Tale apud Ausonium poema valde ingeniosum et lepidum ex frustis Virgilianis coagmentatum. Tale etiam Probae poetriae Christianae, cui ab opere centone cognomen factum est.* Nicht unähnlich den Parodien sind die sogenannten Cento-Gedichte. Denn auch hier wird ein anderer Sinn vom ursprünglichen Sinn der Verse abgeleitet. Und das verweist auf die Parodie. Wenn aber die von hier und da zusammengesuchten Versglieder aneinandergenäht werden, so sind sie das, was den Namen Rhapsodie trägt. Und darum werden die Cento-Gedichte nach den Flickern benannt, aus denen Teppiche und Decken gemacht werden. Ein solches Gedicht gibt es von Ausonius, sehr geistreich und elegant aus Vergilianischen Bröckchen zusammengefügt, ein weiteres von Proba, der christlichen Dichterin, das gemäß seiner Machart den Namen Cento erhalten hat.

den ursprünglichen und wahren Sinn eines Textes (wie der hl. Schrift) zu ergründen und wiederzugeben, sondern darum, diesen mittels ihres Cento (wie der häretischen Schrift) etwas Anderes, Eigenes, Falsches, Unwahres, Sekundäres und Unnatürliches aussagen zu lassen.

Es wird dabei den Cento-Texten im Allgemeinen unterstellt, dass es ihnen wie ihren Dichtern stets um die Verschleierung der ‚Centohaftigkeit‘ ihrer Texte gehe, weil der neue Text mit neuer Aussage als authentisch gelten solle und somit Homer oder Vergil zu wahren Christen gemacht werden sollten. Andererseits aber spricht Hieronymus von Wörtern, die sich gegen den neuen Sinn des Cento sträubten (*depravare sententias et ad voluntatem suam scripturam trahere repugnantem*, s.o. S. 64), und Irenäus bezweifelt sogar, dass für den Homerkenner (wie für den Bibelkenner) der neue Sinn eines Cento (wie einer häretischen Schrift) überhaupt erkannt werden könne, so untrennbar hänge an den Homer-Versen (wie Bibel-, Versen‘) die wahre homerische (wie biblische) Bedeutung dieser Verse (s.o. S. 63). Die Undurchlässigkeit des Cento-Textes für die wahre (d.h. ursprüngliche) Bedeutung der Verse erscheint somit zwar auf der einen Seite von den Cento-Dichtern (wie den Häretikern) mit ihren Texten angestrebt, kann sich aber auf der anderen Seite, auf der Seite der Leser nämlich, je nach ihrer Kenntnis, als bloße Illusion erweisen, ist also in Wahrheit keine perfekte und absolute, sondern eine graduelle und vom Leser eines Cento und seinem Wissen in höchstem Maße abhängige, weil dieser die Illusion der Cento-Texteinheitlichkeit je nach Kenntnis Homers/Vergils (wie der Bibel) unweigerlich durchbreche.

Doch für den in dieser Arbeit zugrundeliegenden texthermeneutischen Intertextualitätsbegriff ist die Textintentionalität des intertextuellen Dialogs des *Chr.pat.* mit Euripides u.a. für die Sinnkonstitution des *Chr.pat.* zentral. Ob daher die Undurchlässigkeit des Cento-Textes für die Kontexte der intertextuellen Einschreibungen tatsächlich textintentional angestrebt wird, oder ob nicht viel eher jeder Cento-Text seine Textdurchlässigkeit für die Kontexte der intertextuellen Einschreibungen immer auch beabsichtigt, diskutiert der folgende Abschnitt.

3.3.2 Die textintentionale Durchlässigkeit des antiken Cento

In der Durchsicht der griechisch- und lateinischsprachigen cento-poetologischen Aussagen aus Antike und Mittelalter des vorangehenden Abschnitts konnte deutlich werden, dass hier jeweils großes Augenmerk auf der Herstellung der Cento-Text^{einheit} liegt. Dies lässt sich auf der einen Seite damit erklären, dass eine Cento-Text^{einheit} auf produktionsästhetischer Seite zuerst gelingen muss, bevor überhaupt auf rezeptionsästhetischer Seite daran gedacht werden kann und gedacht werden können soll, die neu entstandene Texteinheit des Cento wieder in eine Vielheit aufzubrechen, indem von Seiten des Lesers dem Spiel der intertextuellen Verweisungen nachgespürt wird. Vor der Durchlässigkeit des Cento-Textes

für Sinn und Kontext der intertextuellen Einschreibungen muss ja der Anspruch seiner Undurchlässigkeit stehen, damit das Cento-Gedicht überhaupt als ein (einheitlicher) Text mit einen (einheitlichen) Thema rezipiert werden kann.

Auf der anderen Seite aber scheint insbesondere Ausonius in seiner Cento-Poetik im Widmungsbrief zu seinem *Cento nuptialis* – der ausführlichsten, welche uns aus der Antike vorliegt –, die Undurchlässigkeit des Cento-Textes für die ursprünglichen Bedeutungen und Kontexte seiner Verse in den Vordergrund zu stellen, wenn er hier als Anspruch der Cento-Dichtung formuliert, die Verse vor ihrer „Verdichtung“ zu einem Cento-Text von ihren ursprünglichen Sinnzusammenhängen und Kontexten derartig zu lösen, dass sie mit den geometrischen, immer gleichen und an sich inhaltsleeren Bausteinen des Knöchelchenspiels verglichen werden könnten, aus denen jedwede vorstellbare Figur – ein Elefant, ein Eber, ein Vogel, ein Gladiator, ein Jäger und Hund, ein Schloss, ein Trinkbecher usw. – gelegt werden könne:¹⁸⁸

Simile ut dicas ludicro, quod Graeci στομάχιον
vocavere. ossicula ea sunt: ad summam quatuordecim figuras geometricas habent. Sunt enim quadrilatera vel trilatera extentis lineis aut [eiusdem] frontis, <vel aequicruria vel aequilatera, vel rectis> angulis vel obliquis: isoscele ipsi vel isopleura vocant, orthogonia quoque et scalena. Harum verticularum variis coagmentis simulantur species mille formarum: helephantus belua aut aper bestia, anser volans et mirmillo in armis, subsidens venator et latrans canis, quin et turris et cantharus et alia huiusmodi innumerabilium figurarum, quae alius alio scientius variegant. Sed peritorum concinnatio miraculum est, imperitorum iunctura ridiculum. Quo praedicto scies quod ego posteriorem imitatus sum. Hoc ergo centonis opusculam ut ille ludus tractatur, pari modo sensus diversi ut congruunt, adoptiva quae sunt, ut cognata videantur, aliena ne interluceant; arcessita ne vim redarguant, densa ne supra modum protuberent, hiulca ne pateant.

Du sagst daher: Das ist dem Spiel, das die Griechen Stomachion nennen, ähnlich. Denn hier gibt es kleine Knochen – vierzehn an der Zahl, die geometrische Formen haben. Es gibt Vierecke und Dreiecke, die einen mit ungleichen Seiten, die anderen symmetrisch, gleichschenkelig oder gleichseitig, mit rechtem Winkel oder anderen. ... Durch die verschiedenartigen Zusammenfügungen dieser unterschiedlichen Gelenkstücke kann die äußere Gestalt tausender von Formen nachgebildet werden: ein monströser Elefant, ein bestialischer Eber, ein fliegender Vogel und ein Gladiator in Waffen, ein niederkauender Jäger und ein bellender Hund, sogar ein Schloss und ein Trinkgefäß und unzählige andere Figuren solcher Art, die nach Geschick des Künstlers variieren. Die Zusammenstellung von geübten Künstlern ist bewundernswert, die von ungeübten dagegen lächerlich. ... Wie jenes Spiel wird also dieses Cento-Werkchen verstanden, so dass hier in gleicher Weise verschiedene Bedeutungen harmonisch zusammengehen, was zufällig nebeneinander gestellt ist, einander plötzlich natürlich nahe scheint, nichts Fremdes mehr hindurchblickt, die Zusammengesuchtheit der Verse die Kraft (ihrer Vereinigung) verleugnet, die Verbindung der Verse nicht als über Maß dicht ins Auge sticht und

¹⁸⁸ Ausonius, *Cento nuptialis*, ep. 17–23.

andererseits keine gähnende Lockerheit der Zusammenfügung entsteht.

In Ausonius' Vergleich der Cento-Dichtung mit dem Legen geometrischer Bausteine zu völlig beliebigen Figuren offenbart sich bezüglich der Cento-Dichtung die Vorstellung von einer Form-Inhalt-Dichotomie, bei welcher die vergilische Form (Baustein) auf der einen Seite, der Ausonische Inhalt (Figur) aber auf der anderen Seite liegt. Die Vergilverse des Cento werden, so hat es den Anschein, nicht für ihren (vergilischen) Inhalt, sondern allein für ihre (vergilische) Form rezipiert, mit welcher, ungeachtet ihrer ursprünglichen Bedeutungen, jedwedes (Ausonisches und auch anderes) Thema ‚gebaut‘ werden könne. Voraussetzung hierfür ist, dass die Bedeutungen der Vergil-Verse neutralisiert werden, und Folge davon, dass nichts von den ursprünglichen vergilischen Bedeutungen in den Ausonischen Cento hindurchscheine (*aliena ne interluceant*).

Auch Herzog (1975) begreift die Ausonische Cento-Poetik als „ein integrales Rezeptionsmodell formaler Natur, das eine totale inhaltliche Lizenz ermöglicht“ und spricht in diesem Zusammenhang von den zu „musivische[n] Partikel[n]“ erstarrten Vergil-Versen, welche als solche „nicht mehr ihren ursprünglichen Sinn vermitteln“. Ausonius strebe ja gerade nicht ihre „semantische Konstanz“ an, sondern es gehe der Cento-Dichtung um das „rein formal deklarierende Nachdichten“ mittels der „Freisetzung der vergilischen Ausdruckswelt zur Paraphrase neuer Themen, die[, wie die Figuren des Knöchelchenspiels,] beliebig gewählt werden können“ (= „Cento als Vergil“). Folglich lassen sich die Ausonischen Regeln als „formale Regel[n]“ verstehen, welche vor allem anderen die „vollkommene Neutralisierung des ursprünglichen Sinnes sichern sollen“. Gemäß diesem sich bei Ausonius offenbarenden Selbstverständnis erscheint die Cento-Dichtung also nicht als *intertextuelle* Schreibart, bei welcher der intertextuelle Dialog als spezifische Form der Sinnkonstitution intendiert ist. Denn, so hat es hier den Anschein, „eine Neuformung des vergilischen Inhalts, der Motive und der epischen Technik des Klassikers“ (= „Vergil als Cento“) wird ausdrücklich nicht angestrebt.¹⁸⁹

Doch andererseits ist die Neutralisation der vergilischen Verse und damit auch die Undurchlässigkeit des Cento-Texts für die Bedeutungen und Kontexte seiner zitierten Verse (*aliena ne interluceant*) allein aufgrund des hohen Bekanntheitsgrades der kanonischen Autoren, aus welchen die Cento-Gedichte gemacht sind (Vergil, Homer, Euripides), weder möglich, wie bspw. Irenäus im Falle des Homerkenners (ὁ ... ἐμπειρος τῆς Ὀμηρικῆς ὑποθέσεως¹⁹⁰) andeutet, noch erwünscht, wie bspw. bei Lukian deutlich werden kann.

Denn Lukian lässt in seinem *Symposium* den Erzähler der Ereignisse während der Feierlichkeiten anlässlich der Hochzeit des Peirithoos mit Hippodameia einen Teil desjenigen Cento zitieren, welcher der Grammatiker Histaïos vor bereits betrunkenen Runde aus ei-

¹⁸⁹ Herzog, 1975, 7–9.

¹⁹⁰ Irenäus von Lyon, *Adversus haereses* 1,9,4, s.o. S. 63.

ner Vielzahl von Verszitaten Pindars, Hesiods, Anakreons und Homers zusammengestellt und vorgetragen habe. Ganz besonders komisch seien dabei, so der Erzähler, eben jene Homerverse gewesen, welche sich im Nachgang, d.h. aus der Perspektive des Erzählers, als Prophezeiung derjenigen Schlägerei verstehen ließen, in welcher das Symposium nur wenig später geendet habe.¹⁹¹

καὶ οἱ πλεῖστοι ἐμέθυον ἤδη καὶ βοῆς μεστὸν ἦν τὸ συμπόσιον· ὁ μὲν γὰρ Διονυσόδωρος ὁ ῥήτωρ αὐτοῦ ῥήσεις τινὰς ἐν μέρει διεξήκει καὶ ἐπηνεῖτο ὑπὸ τῶν κατόπιν ἐφεστῶτων οἰκετῶν, ὁ δὲ Ἰστιάϊος ὁ γραμματικὸς ἐρραψώδει ὕστερος κατακείμενος καὶ συνέφερεν ἐς τὸ αὐτὸ τὰ Πινδάρου καὶ Ἑσιόδου καὶ Ἀνακρέοντος, ὡς ἐξ ἀπάντων μίαν ᾧδὴν παγγέλοιον ἀποτελεῖσθαι, μάλιστα δ' ἔχεν ἵνα ὥσπερ προμαντευόμενος τὰ μέλλοντα, <σὺν δ' ἔβαλον ῥινούς> [Δ, 447] καὶ <ἐνθα δ' ἄρ' οἰμωγῇ τε καὶ εὐχολῇ πέλεν ἀνδρῶν>. [Δ, 450]

Und die meisten waren schon betrunken und das Symposium war voll Geschrei. Denn Dionysidoros, der Rhetor, trug irgendwelche seiner Reden in Teilen vor und wurde von den hinter ihm sitzenden Bediensteten gelobt. Nach ihm zitierte Histaïos, der Grammatiker liegend Pindar, Hesiod und Anakreon, indem er [einzeln]e ihrer Verse] zu einem [Lied] zusammenfügte, um aus allen Versen ein einziges außerordentlich komisches Lied zu vollenden. Ganz besonders komisch waren jene Verse, die als Vorzeichen auf die zukünftigen Ereignisse zu deuten waren: „Zusammenwarfen sie die Häute“ [Il. 4,447] und „Dann erhob sich das Heulen und das Jauchzen der Männer“ [Il. 4,450].

Die thematische und kontextuelle Substitution der Homerverse, welche der Erzähler vornimmt, wenn er diese als die Prophezeiung zukünftiger Ereignisse deutet, muss und soll vom Hörer seiner Erzählung, an welchen sich der Erzähler mit seiner Erzählung richtet, erkannt werden, damit dieser die komische Wirkung wahrnehmen kann, welche der Erzähler des Symposiums mit der Wiedergabe des Cento Histaïos' offensichtlich (ᾧδὴν παγγέλοιον) beabsichtigt. Die Homerverse fungieren hier also gerade nicht als inhaltsleere „musivische Partikel“,¹⁹² sondern sollen unter voller Aufrechterhaltung der homerischen Sinnwelt als homerisch erkannt werden – mit der Folge, dass ihre Rekontextualisierung und thematische Substitution als komisch empfunden wird und als komisch empfunden werden soll. Es trifft daher im Falle Lukians *Symposium* nicht nur homerische Form auf neuen Inhalt, sondern vielmehr homerisch-epischer Inhalt auf den profanen Inhalt einer Schlägerei unter Betrunknen, aus deren spannungsgeladenem Verhältnis sich wiederum erst die komische Wirkungsabsicht des Cento-Zitats für den Hörer des *Symposium* ergeben kann und gemäß Textintention auch erst ergeben können soll.¹⁹³ Der Text verlangt also,

¹⁹¹ Lukian, *Symposium* 17,1–11. Diese Deutung bezieht sich auf Baumbach und von Möllendorff, 2017, 210f. Eine andere Deutung schlägt bspw. Sandnes, 2011, 117 vor, der Histaïos' komischen Cento als Prophezeiung der Hochzeitsnacht begreift. Die Komik ergäbe sich in diesem Fall, ähnlich zu Teilen in Ausonius' *Cento nuptialis*, aus dem öbzönen Skandalon, welches unter der metaphorischen Bildsprache des Homer-Cento erkennbar wäre.

¹⁹² Herzog, 1975, 8.

¹⁹³ Vgl. Herzog, 1975, 10.

sofern sein volles Sinnpotential ausgeschöpft werden soll, einen exemplarischen Leser, welcher den intertextuellen Dialog zwischen Homers *Ilias* und Lukians *Symposium* aktiviert und sinnstiftend in seine Lektüre miteinfließen lässt.

Ähnliches konstatiert Herzog (1975) auch für die Praxis des Ausonischen Hochzeitscento. Hier werde nämlich die Ausonische Regel *aliena ne interluceant* „bei der Darstellung des Obszönen konsequent“ durchbrochen, da „[h]ier ... der vergilische Überschuss bei der Paraphrase eines neuen Stoffes nicht nur in Kauf genommen, sondern bewusst und ständig als Kontrast benutzt“ werde. Ja, der „volle Kontrast der Sinnwelten soll [hier] aufrecht erhalten werden“; denn „je unpassender der vergilische Text für das Gemeinte ist, desto metaphorischer die Sprache, desto eingehender kann aber auch unter dem Schutz der Metaphorik auf das Detail als das erwünschte Skandalon gezeigt werden“.¹⁹⁴

Mit Herzog (1975) lässt sich daher feststellen, dass die „Praxis des Cento ... sich ... [der] Form-Inhalt-Dichotomie [widersetzt]“, welche Ausonius in seinem Vergleich der Cento-Dichtung mit dem Knöchelchenspiel im Widmungsbrief aufmacht.¹⁹⁵ Zwar betonen, wie im vorangehenden Kapitel dargelegt wird, alle lateinisch- und griechischsprachigen cento-poetologischen Aussagen, welche aus der Antike und dem Mittelalter auf uns gekommen sind, vor allem anderen die Intention des Cento-Texts, aus einer Vielheit von Versen eine neue und geschlossene Cento-Texteinheit zu verfertigen; ein Cento aber ist in der Praxis immer eine intertextuelle Schreibart, bei welcher die Öffnung der Textoberfläche auch immer zur Textintention gehört, wie insbesondere die komische Wirkungsabsicht der Wiedergabe von Histaïos’ „proleptischen“¹⁹⁶ Cento in Lukians *Symposium* oder die komische Wirkungsabsicht des obszönen Hochzeitscento Ausonius’ zeigen. Denn diese erfordern einen exemplarischen Leser, welcher gemäß der Intention des exemplarischen Autors (= der Textintention) den intertextuellen Dialog erkennt und sinnstiftend in seine Lektüre miteinbringt. Erst so kann sich die komische Wirkungsabsicht dieser zwei Centones erfüllen.

Auch die von Scaliger postulierte Nähe des Cento zur Parodie¹⁹⁷ weist in diese Richtung. Denn Parodie funktioniert immer nur vor einer konkreten Textvorlage, die parodiert

¹⁹⁴ Herzog, 1975, 10f.

¹⁹⁵ Vgl. hierzu ausführlich Herzog, 1975, 12: „Die Analyse seiner Rezeptionstechnik ergab, dass sich in ihm ein ständig semantischer Prozess auf der Grenze zwischen unmittelbar verfügbarer Sprache und Makroelementen vorgeprägter Dichtersprache vollzieht. Der Cento reduziert die übernommenen Elemente aus der Eindeutigkeit des (syntaktisch) vorgeprägten Sinnschemas zur Vieldeutigkeit der unmittelbaren sprachlichen Verfügbarkeit – ein Prozess hermeneutischer Destruktion ... Diese Freisetzung ist nur bis zu einer Grenze möglich, an der der Sinn der vorgeprägten Elemente durchschlägt (überschießt). Es entsteht an diesem Punkt die zweite hermeneutische Möglichkeit des Cento: Die vorgeprägte Sprache wird nicht mehr durch Zerschlagung in Partikeln zur unmittelbar verfügbaren Sprache reduziert, sondern in größeren, ihre Bedeutung bewahrenden Elementen gereiht, die insgesamt keinen primären Sinn ergeben (der obszöne Cento etwa wäre für den Nichteingeweihten unverständlich), vielmehr dem Leser die Dechiffrierung eines vorausgesetzten Sinnes überlassen. Die vorgeprägten Elemente sind zur Metaphernkette geworden. Der Cento bewegt sich so zwischen Auflösung und Deutung seines Modells und dementsprechend zwischen Paraphrase und Allegorie seiner Gegenstände.“

¹⁹⁶ Baumbach und von Möllendorff, 2017, 211.

¹⁹⁷ Scaliger, *Poetices libri VII* caput 43, s.o. S. 67.

werden soll, und diese muss daher für den exemplarischen Leser als Vorlage durch den Cento-Text selbst zu erkennen sein und zur Erkennung gebracht werden. Ebenfalls in diese Richtung weist auch Proba in der Präfatio ihres biblischen Vergil-Centos, das ungefähr zeitgleich mit Ausonius Hochzeitscento in den 60er Jahren des 4. Jh. entstanden ist. Dort formuliert sie den Anspruch, sie wolle mit ihrem Cento Vergil „in etwas Besseres verwandeln“ (*Maro mutatus in melius*).¹⁹⁸ Probas erklärtes Ziel ist es, hierfür mit ihrem Cento zu offenbaren, dass bereits Vergil die „heiligen Gaben Christus’ besungen habe“.¹⁹⁹ Dieser Anspruch erfüllt sich jedoch nur, wenn der Leser ständig auch den vergilischen Kontext der Cento-Verse im Sinn hat.

Wird also bei Ausonius aus Gründen der anlässlich von Hochzeitsfeierlichkeiten üblichen scherzhaft-obszönen Hochzeitslieder (Feszeninnen²⁰⁰) Vergil „unkeusch“ (*impudens*), wie er selbst in der Parekbasis vor der Schilderung der Geschehnisse der Hochzeitsnacht ausspricht,²⁰¹ so wird er bei Proba aus den Gründen, Vergil zu einem christlichen Dichter zu machen, zu einem „besseren“ (*in melius*). Beide bedienen sich hierfür aber keineswegs des neutralisierten, vergilischen Wortmaterials, das zur Paraphrase beliebiger Themen eingesetzt werden kann, sondern immer auch des vergilischen Inhalts, welches bei Ausonius metaphorisiert, bei Proba hingegen allegorisiert wird.²⁰² Der Unterschied zwischen den Cento-Gedichten Probas und Ausonius’ liegt also mehr in den Verfahren der semantischen Verfremdung, welcher sie sich in Hinblick auf ihre unterschiedlichen Textintentionen bedienen. Denn unterlegt Ausonius den ursprünglichen vergilischen Bedeutungen und Kontexten einen heterogenen, metaphorischen Sinn, den der Leser „ständig auch auf dem Hintergrund des ursprünglichen konkreten Sinns“ entschlüsselt, woraus sich die komische Wirkung des Ausonischen Cento ergibt, so unterlegt Proba ihnen dagegen einen ihrer christlichen Erzählung „vergleichbaren Sinn“, so dass ihr Cento als „Explikation einer kryptochristlichen Tendenz der *Aeneis*“²⁰³, als „spiritualization of pagan literature“²⁰⁴ zu lesen ist.

Sowohl Ausonius als auch Proba schließen dabei ihre Leser immer in den Vergil undeutenden Leseprozess mit ein, sodass der Leser durch ihr Cento immer auch dazu auf-

¹⁹⁸ *Cento Probae* praef. 3f.: *dignare Maronem / mutatum in melius*.

¹⁹⁹ *Cento Probae* praef. 23: *Vergilium cecinisse loquar pia munera Christi*.

²⁰⁰ Siehe Anm. 162.

²⁰¹ Ausonius, *Cento nuptialis*, parek. 2: *Hactenus castis auribus audiendum mysterium nuptiale ambitu loquendi et circuitione velavi. Verum quoniam et Fescenninos amat celebritas nuptialis verborumque petulantiam notus vetere instituto ludus admittit, cetera quoque cubiculo et lectuli operta prodentur, ab eodem auctore collecta, ut bis erubescamus, qui Vergilium faciamus impudentem*. Bis hierhin habe ich die Hochzeitsfeierlichkeiten, die keuschen Ohren zu hören gestattet waren, in ein Krümmen und Drehen der Sprache eingehüllt. Weil aber die Feier einer Hochzeit auch Schmähredner liebt und das Spiel, das seit altersher bekannt ist, den Übermut der Worte erlaubt, sollen auch die restlichen Ereignisse in Schlafzimmer und Bett offengelegt werden, vom selben Autoren zusammengesucht, so dass ich zweimal erröte, weil ich (zusätzlich zu dem, dass ich überhaupt davon erzähle, auch noch) Vergil unkeusch mache.

²⁰² Vgl. Glei, 2009, 227.

²⁰³ Glei, 2009, 225f.

²⁰⁴ Verweyen und Witting, 1991, 171.

gefordert wird,²⁰⁵ Vergil – sei es metaphorisch oder allegorisch – neu zu lesen. Die Cento-Gedichte beider sind daher immer auch auf die Öffnung der Cento-Texteinheit für die Vergilischen Verse abgestellt. Denn erst so kann ‚Vergil‘ obszön und komisch bzw. christlich und besser werden. Der intertextuelle Dialog ist also im antiken Cento immer auch als ein spezifisches Verfahren seines Bedeutungsaufbaus zu verstehen und damit Textintention. Er fordert einen exemplarischen Leser, der gemäß Intention des Cento-Textes den intertextuellen Dialog zwischen Cento-Text und seinen Referenztexten sinnstiftend in seine Lektüre miteinfließen lässt.

3.3.3 Der *Chr.pat.* als (textintentional) intertextueller Cento-Text

Ziel des vorangehenden Abschnitts war es aufzuzeigen, dass die Cento-Schreibtechnik im Allgemeinen immer auch eine intertextuelle Schreibtechnik ist, d.h. eine Schreibtechnik, welche zu Texten führt, zu deren Strategie des Bedeutungsaufbaus auch der intertextuelle Dialog gehört. Das bedeutet zwar nicht, dass Cento-Texte wie der *Chr.pat.* unmöglich auch ohne den intertextuellen Dialog Bedeutung(en) aufbauen und sinnvoll gelesen werden können, wohl aber, dass der intertextuelle Dialog, sofern „das Sinnpotential des Textes [voll, Erg. d. Verf.] ausgeschöpft werden“ soll,²⁰⁶ gemäß Textintention immer auch vom empirischen Leser erkannt und sinnstiftend in seine Lektüre miteingebracht werden soll.

Dies wiederum ist an die zentrale Bedingung geknüpft, dass der intertextuelle Dialog, weil er ja für das volle Ausschöpfen des Sinnpotentials eines Cento-Textes gemäß der Cento-Textintention generell als bedeutsam angesehen werden darf, auch an Signale bzw. an Markierungen im Text selbst geknüpft ist, durch welche der exemplarische Autor (= die Textintention) seinen exemplarischen Leser darauf aufmerksam macht, erstens dass und wo ein intertextuelles Spiel vorliegt sowie zweitens, wie dieses potentiell verstanden werden kann. Das wiederum bedeutet, dass der exemplarische Leser, über welchen der empirische Leser während seiner Lektüre Mutmaßungen anstellt, und welchen er generell als Richtschnur für seine Textinterpretation ansieht, nur denjenigen intertextuellen Dialog für den Bedeutungsaufbau eines Cento-Textes gemäß Textintention heranzieht, auf welchen er erstens mittels Textmarkierung auch aufmerksam gemacht worden ist („Ich bin ein intertextueller Text, führe einen intertextuellen Dialog mit XY und möchte, dass du den intertextuellen Dialog mit XY sinnstiftend in deine Lektüre miteinbringst.“) und welcher sich zweitens gemäß der Textintention des Cento-Textes als ganzer auch als sinnvoll erweist („Bitte verstehe meinen intertextuellen Dialog mit XY in diesem und jenem Sinne, die zu meiner Textintention als ganzer passt.“). Ohne dies wäre der für die Sinnkonstitution des Cento-Textes relevante intertextuelle Dialog nicht von zufälligen Assoziationen des Lesers zu unterscheiden, und eine Entscheidung darüber, welche intertextuellen Ver-

²⁰⁵ So auch Glej, 2009, 225: Anregung, „den ursprünglichen, konkreten Textsinn auf einer allegorischen Ebene neu zu reflektieren.“

²⁰⁶ Pfister, 1985, 23.

weisungen im Sinne der Textintention überhaupt bedeutungsrelevant sein sollen, durch den Leser nicht zu treffen.

Nachdem im letzten Abschnitt die Textintention von Cento-Texten im Allgemeinen („Ich bin ein intertextueller Text und möchte, dass du mich so verstehst.“) herausgearbeitet worden ist, soll in diesem Abschnitt für den *Chr.pat.* seine auch auf den intertextuellen Dialog mit XY abgestellte Textstrategie herausgearbeitet werden. Jeder Autor schaffe, so Eco (1987), „mit Hilfe seines eigenen Textes den gewünschten Lesertyp“. ²⁰⁷ Wie sieht dies im Falle des *Chr.pat.* aus? Schafft der *Chr.pat.* einen exemplarischen Leser, der die Sinnkonstitution des *Chr.pat.* mittels (s)einer intertextuellen Lektüre leisten soll, auf die deshalb durch Signale hingewiesen wird, weil es sich dabei gemäß seiner Textintention um einen für seine Sinnkonstitution relevanten Dialog mit (einem) fremden Text(en) handelt? Wie macht der Text des *Chr.pat.* also deutlich, dass er erstens ein intertextueller Text ist, zweitens einen intertextuellen Dialog mit XY führt, und drittens ‚möchte‘, dass der empirische Leser den intertextuellen Dialog mit XY sinnstiftend in seine Lektüre miteinbringt?

Auf der einen Seite wird ein exemplarischer Lesertypus des *Chr.pat.* wie jedes anderen (antiken) Cento-Textes allein durch den Umstand kreiert, dass sich Cento-Texte mit Versen aus Texten von dermaßen kanonischen Autoren – Euripides, Homer, Vergil – bedienen, dass die Durchsichtigkeit der Cento-Verse als Zitatfragmente dieser kanonischen Autoren infolge des antiken Schulsystems, innerhalb dessen auch in christlicher Zeit die ‚Klassiker‘ zu unterschiedlichen Zwecken unterrichtet wurden, ²⁰⁸ zumindest für antike Leser fraglos vorausgesetzt werden darf. Auf der anderen Seite aber gibt es im Falle des *Chr.pat.* noch eine Reihe weiterer Markierungen, welche den vom Text intendierten, exemplarischen Lesertypus schaffen. Diese Markierungen spielen für einen empirischen Leser, welcher nicht in dem Maße ein ‚Euripideskenner‘ ist, dass er wie der „Homerkenner“ Irenäus’ ²⁰⁹ die Verse des *Chr.pat.* unweigerlich in ihre ursprünglichen Kontexte wieder zurückgibt, eine ausschlaggebende Rolle, um Mutmaßungen über den exemplarischen Leser anzustellen, welchen der *Chr.pat.* intendiert.

²⁰⁷ Eco, 1987, 56.

²⁰⁸ Der Kanon an Texten, der in Schulen, Hochschulen und Bibliotheken gelesen und studiert wurde, änderte sich im Großen und Ganzen nicht, „when the master became a Christian instead of a pagan“ (Wilson, 1983, 9f.). Wilson führt dies darauf zurück, dass „Christians did not have a literature capable of providing full syllabus of texts to replace the conventional pattern of education“, so dass „[c]hristian parents would have to see their children taught by unbelievers or receive very little education“ (Wilson, 1983, 10). Nach der verhältnismäßigen Anzahl der aus der ägyptischen Wüste auf uns gekommenen Papyri zu urteilen, waren „the four central authors ... Homer, with a strong preference for the *Iliad* over the *Odyssey*, Euripides, Menander and Demosthenes“ (Wilson, 1983, 18). Noch in byzantinischer Zeit ist in den grammatischen und rhetorischen Schulübungen, den Deklamationen (μελέται), Beschreibungen (ἐκφράσεις), Erzählungen (διηγήματα) oder Charakter-Entwürfen (ἡθοιοποιία) die historische oder mythologische Welt des klassischen Athen oder der archaischen und klassischen Literatur lebendig. Hunger, 1969/70, 20f. verweist hierzu auf die Deklamationen des Theodor Metochites, des Thomas Magister und des Joseph Rhakendytes, die Charakter-Entwürfe des Prokop und des Aphthonios von Antiochia, die Erzählungen des Nikolaos von Myra, sowie die Allegorien des Michael Psellos und kommt bezüglich dieser zu dem Schluss: „[W]e find ourselves in the world of ancient Greek gods and heroes“ (Hunger, 1969/70, 20).

²⁰⁹ Ὁ δ' ἔμπειρος τῆς Ὀμηρικῆς ὑποθέσεως, *Adversus haereses* 1,9,4), s.o. S. 63.

Präfatio, Epilog oder Parekbasis stellen in einem antiken Drama, welches außer den *hypotheseis* und der Nennung der Sprecher keinen dramatischen Nebentext kennt, die einzigen Orte dar, an welchen Mitteilungen des (empirischen wie exemplarischen) Autors in der Rolle des dramatischen Geschehensvermittlers an den (empirischen wie exemplarischen) Leser in der Rolle seines Zuhörers – den Zuschauer bei einer möglichen Aufführung nur dann, wenn die Präfatio, Epilog und/oder Parekbasis laut vorgetragen bzw. ‚gespielt‘ werden – direkt platziert werden können. Denn, wie einen Abschnitt zuvor thematisiert worden ist, kommen im (antiken) Drama – mit Ausnahme der Parekbasis – (gewöhnlicherweise) nicht der Autor, sondern die Figuren direkt zu Wort, gleichwohl der Dramenautor erstens in den Repliken der Figuren zwar stets, aber nicht direkt mitspricht, und zweitens zumindest im gelesenen Drama zwar direkt das Wort erhält, aber lediglich in der denotativen Funktion der Sprecherzuordnung. Die Präfatio des *Chr.pat.* ist somit der einzige Ort, an welchem vor Beginn der dramatischen Handlung der Leser in eine dem folgenden Drama angemessene Rezeptionshaltung versetzt werden kann; der Epilog der einzige, wo ihm im Nachgang mögliche Textabsichten und andere Erklärungen nachgereicht werden können; die Parekbasis fehlt entsprechend der tragischen Gattungskonvention im *Chr.pat.*

Nun trifft es sich im Falle des *Chr.pat.* so, dass sein Autor in der Rolle des dramatischen Geschehensvermittlers nicht nur im dritten Vers der Präfatio auf die besondere Schreibart des *Chr.pat.* als eines Cento in der Formulierung, er wolle vom Leiden Jesus Christus in Art und Weise des Euripides (κατ’ Εὐριπίδην) erzählen, hinweist,²¹⁰ sondern auch im Epilog, den zwei Gebeten am Schluss des *Chr.pat.*, welche aus inhaltlichen Gründen außerhalb der dramatischen Handlung stehen,²¹¹ mittels autopoetologischer Reflexionen die Schreibart

²¹⁰ *Chr. pat.*, pr. 1–4: Ἐπεὶ δ’ ἀκούσας εὐσεβῶς ποιημάτων / ποιητικῶς νῦν εὐσεβῇ κλύειν θέλεις, / πρόφρων ἄκουε· νῦν τε κατ’ Εὐριπίδην / τὸ κοσμοσωτήριον ἐξερῶ πάθος Nachdem du [pagane (so auch Ellissen, 1855, XCII)] Gedichte mit gottesfürchtigem Sinn gehört hast, / willst du jetzt Gottesfürchtiges nach Art und Weise [paganer] Dichter hören, / so schenke mir nun also dein Ohr. [Denn] ich will jetzt in Art und Weise des Euripides / vom Leiden desjenigen, welcher der Welt die Rettung bringt, erzählen.

²¹¹ Die zwei Gebete stehen vor allem deshalb außerhalb der dramatischen Handlung, weil Maria hier als in den Himmel Aufgefahrene angerufen wird (2573–2576: σὺ μὲν μακάρων δάπεδον ναίεις πόλον, / ἅπαν πάχος βρότειον ἀλλαζμένη / ἀφθαρσίας τ’ ἄμφιον ἐστολισμένη / αἰεὶ τ’ ἀγήρως ὡς Θεὸς δ’ ἐγνωσμένη. Du bewohnst den Himmelsort der Glückseligen, / nachdem du die ganze sterbliche Belebtheit gewechselt / und dich mit dem Gewand der Unvergänglichkeit bekleidet hast / und für immer alterslos wie Gott geworden bist.), und am Ende des *Chr.pat.* nichts darauf hindeutet, dass Marias Himmelfahrt bereits stattgefunden hat. Die Himmelfahrt Marias ist natürlicherweise erst nach ihrem Tod vorgestellt, der wiederum laut Tradition erst Jahre nach dem Ende der dramatischen Handlung im *Chr.pat.* liegt, der mit dem österlichen Erscheinen Jesus Christus’ im Hause der Mutter des Markus am Abend des Sonntags endet. Tuilier (1969), Brambs (1885) oder Ellissen (1855) trennen daher in ihren Editionen und/oder Übersetzungen die dramatische Handlung des *Chr.pat.* und die zwei Gebete durch einen horizontalen Trennstrich voneinander und markieren somit graphisch nicht nur, dass die Gebete außerhalb der dramatischen Handlung stehen, sondern weisen diese damit auch implizit der Sprecherebene des Autors in seiner Rolle des dramatischen Geschehensvermittlers zu, also derselben Sprecherebene, von der aus auch die Präfatio vor Beginn des Dramas (pr. 1–30) gesprochen wird. Mit dieser Entscheidung folgen sie damit im Prinzip der Tradition der verloren gegangenen Handschrift Δ (um 1300), auf welche alle zwölf erhaltenen Renaissance-Handschriften des *Chr.pat.* (vom Anfang des 15. bis zum Anfang des 16. Jh.s) zurückgehen. Denn in diesen werden die Gebete nicht nur, wie in den modernen Editionen und Übersetzungen, implizit, sondern auch explizit der Rede des Autors in seiner Rolle des dramatischen Geschehensvermittlers zugeordnet, wenn sie den Gebeten ein ὁ ποιητής voranstellen. Auch die Handschrift N (*Neapolitanus Borbonicus* II A 25) vom Anfang des 14. Jh. gibt in zweiter Hand als Sprecher der Gebete den „Dichter“

seines Gedichts als eines Cento selbstreflektierend vorführt:

[Hipp.85]	Ὅθεν πεποιθώς σ' ἐν λόγοις ἀμείβομαι	(2581)	(2581) Deswegen richte ich voll Vertrauen meine Wor-
[Hipp.73]	καί σοι στέφανον πλεκτὸν ἐξ ἀκηράτου		te an dich [= die in den Himmel aufgefahrene Ma-
[Hipp.74]	λειμῶνος, ὃ δέσποινα, κοσμήσας φέρω,		ria, vgl. 2572–2577] / und habe für dich, Herrin, einen
[Hipp.75]	ἀνθ' ὧν με πολλῶν ἡξίωσας χαρίτων,		Kranz zusammengestellt, geflochten von reiner / Wie-
	αἶε τε ῥύη συμφορῶν πολυτρόπων,	(2585)	se, und bringe ihn dir / als Dank für die vielen Gnaden
	ἐχθρῶν ὁρατῶν, ἀοράτων τε πλέον.		dar, derer du mich für würdig hieltest. / (2585) Stets
[Hipp.87]	Τέλος δὲ κάμψαμ' ὥσπερ ἡρξάμην βίου		rettetest du [mich] aus vielfältigen Gefahren / der sicht-
	...		baren Feinde und mehr noch der unsichtbaren. / Möge
	Πρόσθηθι καὶ ῥῦσαι δὲ πυρὸς καὶ σκότους,	(2593)	ich mein Leben beenden, wie ich es begann, / ... /
	πίστει δικαιοῦσά με καὶ χάριτί σου.		(2593) Beschirme und errette mich vor dem Feuer und
	ἐν σοὶ γὰρ ὤπται χάρις ἡμῖν ἐκ Θεοῦ,	(2595)	der Dunkelheit, / indem du mich durch Glauben und
	καὶ σοὶ χαριστήριον ὕμνον νῦν πλέκω.		deine Gnade gerecht machst. / (2595) Denn in dir ist uns
[Hipp.64]	«Χαῖρ', ὦ Κόρη πάγχαρτε, μήτερ παρθένε,		die Gnade von Gott her offenbar geworden, / und ich
[Hipp.66]	«καλλίστα πασῶν παρθένων ὑπερτάτη,		flechte dir jetzt als Dank dafür einen Hymnus: / „Sei
[Hipp.67]	«οὐρανίωνων ταγμάτων ὑπερτέρα,		gegrüßt, du alle Menschen erfreuendes Mädchen, du
	«δέσποινα, παντάνασσα, χάρμα τοῦ γένους.	(2600)	jungfräuliche Mutter, / du weitüberragende Schönste
[Rhes.653]	«αἶε ποτ' εὖ φρονοῦσα τυγχάνεις γένει		aller Jungfrauen, / du Gebieterin über die himmlischen
[Rhes.654, Med.14]	«κάμοι μεγίστη πανταχοῦ σωτηρία.		Armeen, / (2600) du Herrin, Allherrscherin, du Quelle
			der Freude des Menschengeschlechts. / Immer bist du
			dem Menschengeschlecht wohl gesonnen / und auch mir
			sei überall die größte Rettung.“

Es fällt auf, wie eng der Autor in der Rolle des dramatischen Geschehensvermittlers das Flechten eines Kranzes als Weihgabe für Maria (2582–2584) und sein Cento-Dichten führt (2596–2602): Sprach er zuerst von einem Kranz (στέφανον, 2582), den er, geflochten von reiner Wiese (πλεκτὸν ἐξ ἀκηράτου / λειμῶνος, 2582f.), der Maria als Dank für die vielen Gnaden, die sie ihm habe zukommen lassen, überreichen wolle (2582–2584), damit sie ihn weiterhin beschütze (2586–2595), so scheint er diesen Kranz nur wenig später mit dem Hymnus (ὕμνον, 2596) zu identifizieren, den er der Maria als Dank (2596) und dafür, dass sie ihn auch weiterhin beschütze (2601f.), schließlich (ab Vers 2597) tatsächlich darbringt – und zwar in der Form eines Cento-Hymnus (2597–2602).

Das Bemerkenswerte ist also, dass der Autor in der Rolle des dramatischen Geschehensvermittlers den Kranz (στέφανον, 2582), geflochten von reiner Wiese, den er der Maria darzubringen ankündigt, erst mit dem Hymnus (ὕμνον, 2596) identifiziert und dann

(ὁ ποιητής) an. Die Handschrift B (*Parisinus gr.* 1220), ebenfalls Anfang des 14. Jh., hingegen weist die Gebete der Rede der Maria Magdalena zu (Tuilier, 1969, 333), was aber aus oben genannten inhaltlichen Gründen nur schwer vorstellbar ist, weil am Ende des *Chr.pat.* nichts darauf hindeutet, dass Maria bereits in den Himmel aufgefahren ist.

sein Vorhaben, einen Kranz/Hymnus der Maria darzubringen mit dem Darbringen des Cento-Hymnus (2597–2602) wahrmacht. Dass hierbei die Verse 2597–2602 einen kleinen, eigenständigen Marien-Hymnus im größeren Marien-Gebet darstellen, machen deutlich erstens die erneute Begrüßung Marias und ihre erneute Anrede, inklusive Epitheta, welche zu Beginn des Marien-Gebets bereits standen (2572–2576), sowie zweitens die erneute Nennung der Bitte um Schutz, welche schon vielfach zuvor genannt worden ist (2577f.; 2586–2595). Das Besondere hierbei: Bei diesem kleinen Marien-Hymnus (ῥυμνον, 2596) handelt es sich um einen Cento, der sich in fünf seiner sechs Verse und damit proportional betrachtet mehr als das ihn umgebende Marien-Gebet in Euripides-Verse intertextuell einschreibt. Der kurze Marien-Cento-Hymnus (2597–2602) erscheint dadurch als der aus Euripides-„Blüten“ geflochtene „Kranz“ von reiner Wiese (2582f.).

Die Blütenlese und das Kranzflechten, das in der Antike traditionellerweise für die Tätigkeit des Kompilators von Gedichtsammlungen²¹² Verwendung findet,²¹³ wendet der Autor des *Chr.pat.* in der Rolle des dramatischen Geschehensvermittlers im Epilog folglich auf seine eigene Cento-Dichtung des Marien-Hymnus um, der aus den „Blüten“ (nicht: „Flickchen“) des Euripides als neuer „Kranz“ (nicht: „Flick“-Gedicht) „gebunden“ (nicht: „genäht“) worden ist. Doch nicht nur reflektiert der Autor des *Chr.pat.* in der Rolle des dramatischen Geschehensvermittlers hier autopoetologisch über seine Tätigkeit als blütenlesender Cento-Dichter, sondern zusätzlich exemplifiziert er seine centonische Blütenlese im kleinen Marien-Cento-Hymnus. Worin genau sich der Marien-Hymnus einschreibt, und wie dies zu deuten ist, wird am Ende des vierten Kapitels diskutiert. Für das Ziel des dritten Kapitels genügt es, festzuhalten, dass der Autor in der Rolle des dramatischen Geschehensvermittlers im Marien-Gebet über die bloße Ankündigung der Intertextualität in der Präfatia hinausgeht, indem er hier über seine Cento-Dichter-Tätigkeit und den Zweck seiner Cento-Dichtung (Dank für und Bitte um Rettung aus Gefahren) autopoetologisch reflektiert und diese zusätzlich exemplifiziert.

Damit erfüllen die Präfatia und das Marien-Gebet gleich drei der insgesamt sechs von Pfister (1985) aufgestellten qualitativen Kriterien. Diese zielen bei Pfister zwar stets auf die die Autorintention ab, insofern es Pfister darum geht, die Intensität von niedrig bis hoch zu bestimmen, mit welcher der Autor eines Textes intendiert, dass sein Text intertextuell verstanden werde;²¹⁴ in dieser Arbeit aber, welche die Autorintention bezüglich der Interpretation von Texten durch ihre Leser generell für irrelevant hält, ist damit die intertextuelle Intensität eines Textes, d.h. die Intensität der Intention des exemplarischen Autors (= der Textintention), gemeint, gemäß welcher der Text selbst von seinem exemplarischen Leser als intertextueller Text gelesen werden „möchte“. Das heißt nichts anderes als, dass die intertextuelle Intensität eines Textes mit der Anzahl seiner Markierungen,

²¹² Anthologie (ἀνθολογία) bzw. Florilegium heißt ja im wörtlichen Sinne „Sammlung von Blumen“.

²¹³ Vgl. bspw. Höschele, 2010.

²¹⁴ Siehe zur Wichtigkeit der Autorintention in Pfisters Modell der intertextuellen Texte S. 53f.

durch welche er seinen exemplarischen Leser auf seinen intertextuellen Dialog mit anderen Texten aufmerksam macht, sowie mit der Anzahl der unterschiedlichen Ebenen steigt, auf welchen diese Markierungen liegen. Durch eine hohe Anzahl von Textmarkierungen auf unterschiedlichen Ebenen besitzt folglich ein Text eine höhere intertextuelle Intensität, d.h. er weist seinen exemplarischen Leser intensiver darauf hin, ihn unter Berücksichtigung des intertextuellen Dialogs zu deuten zu versuchen.

Mit κατ' Εὐριπίδην spricht also der Text des *Chr.pat.* in seiner Präfatio seine intertextuelle Gemachtheit offen an und erfüllt damit Pfisters erstes Kriterium der „Referentialität“. Niedrig hingegen wäre die intertextuelle Intensität bezüglich dieses ersten Kriteriums dann, wenn der *Chr.pat.* anstelle Euripides als Referenztext-Autor offen zu nennen (= „mention“ oder „refer to“), zwar Euripides-Zitate verwenden würde (= „use“), ohne dabei aber den Leser explizit darauf aufmerksam zu machen.²¹⁵ Doch κατ' Εὐριπίδην versetzt den Leser vor Dramenbeginn in eine intertextuelle Stimmung, im Folgenden (insbesondere) nach Euripides-Zitaten zu suchen und danach zu fragen, was Euripides im *Chr.pat.* zu suchen hat, was der *Chr.pat.* mit Euripides macht und *vice versa*.

Daran angeschlossen ist die Erfüllung Pfisters zweiten Kriteriums der „Kommunikativität“ der Referentialität. Die „Kommunikativität“ einer Referentialität liegt dann vor, wenn der Text mittels einer Markierung auf seine(n) Referenztext(e) auch „deutlich und eindeutig“ hinweist.²¹⁶ Es reicht ja nicht, wenn der Text des *Chr.pat.* mit κατ' Εὐριπίδην seinen Text als intertextuellen zu erkennen zu geben beabsichtigt, sondern dieses Signal muss von seinem Leser sowohl verstanden werden als auch müssen die Voraussetzungen dafür bestehen, dass der Leser nicht nur den Namen des Euripides, sondern auch dessen Werke kennt. Im Falle des *Chr.pat.* und seines namentlich in der Präfatio genannten Referenztextautors Euripides besteht, was die Kommunikativität der Referentialität angeht, keine Schwierigkeit. Euripides ist in nachklassischer Zeit zu dem tragischen Dichter schlechthin geworden, und aufgrund eines glücklichen Zufalls der Überlieferung sind unter dem Namen des Euripies neunzehn Dramen sowie eine ganze Reihe von Fragmenten überliefert.

Die autopoetologischen Reflexionen im Marien-Gebet erfüllen schließlich Pfisters drittes Kriterium der „Autoreflexivität“. Denn hier setzt der Text des *Chr.pat.* „nicht nur bewußte und deutliche markierte intertextuelle Verweise, sondern reflektiert über die intertextuelle Bedingtheit und Bezogenheit seines Textes“.²¹⁷ Dieses Kriterium ist insofern das stärkste, weil in den autopoetologischen Reflexionen des Marien-Gebets der Text des *Chr.pat.* vor den Augen des Lesers seine Cento-Technik als das Flechten eines Kranzes von reiner Wiese als Weihgabe selbstreflektierend vorführt.

Von den verbleibenden drei der insgesamt sechs qualitativen Kriterien zur Skalierung

²¹⁵ Pfister, 1985, 26.

²¹⁶ Pfister, 1985, 27.

²¹⁷ Pfister, 1985, ebenda.

der intertextuellen Intensität von Texten Pfisters (1985) werden alle im Damentext des *Chr.pat.* selbst – nicht mehr seinen Paratexten – erfüllt. Zum einen betrifft dies das vierte Kriterium der „Strukturalität“, nach dem die intertextuelle Intensität eines Textes dann größer ist, wenn ein „Prätext zur strukturellen Folie eines ganzen Textes wird“ und nicht nur „punktuell und beiläufig“ zitiert wird.²¹⁸ Dieses Kriterium ist bspw. für den Fall der Euripideischen *Medea* erfüllt, in die sich der *Chr.pat.* vor allen anderen Referenztexten weitaus am meisten und insbesondere in seinem ersten Teil einschreibt (siehe hierzu ausführlich Kapitel 4). Vor allen anderen Euripideischen Dramenfiguren wird die Medea in ihrem Hin- und Herschwanken zwischen zwei emotionalen Zuständen zur Folie der Maria-Figur im *Chr.pat.* Zum anderen betrifft dies das fünfte Kriterium der „Selektivität“, nach dem ein „wörtliche[s] Zitat, das als genau umgrenzte Partikel eines fremden Textes im neuen aufscheint, größere Intensität als eine Anspielung“ besitzt.²¹⁹ Wie im vierten Kapitel noch ausführlicher zu sehen sein wird, handelt es sich bei den intertextuellen Einschreibungen des *Chr.pat.* in die Euripideische *Medea* u.a. um Zitatfragmente größeren und kleinen Umfangs, die zwar Veränderungen unterworfen sind, dennoch aber immer als Zitate erkennbar bleiben.

Besonders deutlich wird die Erfüllung dieser zwei Kriterien, wenn man bedenkt, wie deutlich und eindeutig der Text des *Chr.pat.* von Beginn an die *Medea* intertextuell aufruft: Nicht nur sind die ersten Worte im ersten Vers des *Chr.pat.* identisch mit den ersten des ersten *Medea*-Verses – Εἴθ’ ὥφελ’ (*Chr.pat.* 1 = *Med.* 1) –, sondern fast die Hälfte der Verse des ersten Prolog-Teils (1–55, hierzu mehr im vierten Kapitel) weisen in den Ammen-Prolog der *Medea* und folgen hierbei bis auf wenige Ausnahmen zusätzlich auch der Vers-Chronologie der Ammen-Verse in der *Medea*. Darüber hinaus finden sich zusätzlich deutliche und eindeutige strukturelle sowie inhaltliche Einschreibungen des *Chr.pat.* in den *Medea*-Beginn, wie im vierten Kapitel zu lesen sein wird.

Dies alles ist im Sinne der Kommunikation des exemplarischen Autors mit seinem exemplarischen Leser bezüglich der intertextuellen Textstrategie seines Dramas deshalb so auffällig, weil generell Textanfänge besonders aufmerksamkeitsintensiv sind, weswegen erstens gerade der Beginn der *Medea* mit dem Ammen-Prolog zu den bekanntesten Teilen der gesamten *Medea*-Tragödie gezählt werden darf, und zweitens zu Beginn des *Chr.pat.* die Aufmerksamkeit des Lesers besonders hoch ist auch in Hinblick auf den intertextuellen Dialog mit Euripides, auf den er in der Präfatio gerade hingewiesen worden ist.

Doch nicht genug damit, dass der Text des *Chr.pat.* die *Medea* von Beginn an so deutlich und eindeutig als intertextuellen Referenztext – ja sogar als inhaltliche Folie – etabliert, die *Medea* bleibt dies auch während des gesamten ersten *Chr.pat.*-Teils (1–1133), der sich so dominant wie kein anderer in die *Medea* einschreibt. Darüber hinaus endet

²¹⁸ Pfister, 1985, 28.

²¹⁹ Pfister, 1985, ebenda.

dieser Teil auch mit einer deutlichen und eindeutigen intertextuellen Einschreibung in die letzten vier Verse der *Medea* (1415–1418) ausgerechnet in seinen letzten vier Versen (1129–1133). Die Text des *Chr.pat.* etabliert die *Medea* damit von Beginn an zur intertextuellen Folie des gesamten ersten *Chr.pat.*-Teils, indem er sich in seinem ersten Vers in den ersten *Medea*-Vers einschreibt und mit einer Einschreibung in die letzten vier *Medea*-Verse in seinen letzten vier Versen endet. Zwischen diesen lässt sich außerdem eine solche Vielzahl von intertextuellen Einschreibungen in die *Medea* wie nachher nicht mehr finden. Ähnliches lässt sich auch für die anderen zwei in dieser Arbeit behandelten intertextuellen Referenztexte, die *Bakchen* und den *Rhesos*, feststellen (auch hierzu ausführlich das vierte Kapitel).

Das letzte und sechste Kriterium ist das Kriterium der „Dialogizität“, nach dem eine, so Pfister (1985), „umso höhere intertextuelle Intensität [erreicht wird], je stärker der ursprüngliche und der neue Zusammenhang in semantischer und ideologischer Spannung zueinander stehen“.²²⁰ Dieses Kriterium erfüllt der *Chr.pat.* in Hinblick auf alle Euripides-Dramen, in welche er sich intertextuelle einschreibt, weil im intertextuellen Dialog stets die mythisch-pagane Welt der Euripidesverse und ihrer Kontexte auf eine christlich-religiöse Welt des Cento-Textes trifft. Deutlich werden kann dies bspw. auch in Hinblick auf die vom Beginn des *Chr.pat.* so deutlich aufgerufene *Medea*. Denn was die kindermordende Medea in einer christlichen Tragödie mit der trauernden Maria als Hauptdarstellerin des *Chr.pat.* zu tun hat, ist eine Frage, welche sich nach der Lektüre des Maria-Prologs geradezu aufdrängt. Vor dem Hintergrund dieses Spannungsfeldes – kindermordende Medea und um ihren Sohn trauernde Maria – lenkt der Text des *Chr.pat.* in Zusammenspiel mit all den anderen hier genannten Textmarkierungen die Aufmerksamkeit des Lesers von Beginn an insbesondere, aber nicht nur, auf die intertextuellen Einschreibungen des *Chr.pat.* in die *Medea*. Angetrieben von der Frage, welchen intertextuellen Dialog der *Chr.pat.* mit der *Medea* führt, rückt der Text des *Chr.pat.* also mittels eines breiten Spektrums an Textsignalen auf ganz unterschiedlichen Ebenen die *Medea* und die anderen Tragödien des Euripies von Beginn an offensiv ins Blickfeld des Lesers.

3.3.4 Was das für diese Arbeit am *Chr.pat.* bedeutet

Der *Chr.pat.* bedient alle der gemäß Pfister (1985) möglichen Makierungsebenen, auf denen ein Text – bzw. nach Pfister ein Autor – signalisieren kann, ihn als intertextuellen Text zu lesen, d.h. als einen Text, zu dessen Strategie des Bedeutungsaufbaus sein intertextueller Dialog mit Euripides gehört: So benennt der *Chr.pat.* mit κατ' Εὐριπίδην seinen Referenztextautor in der Präfatio offen und eindeutig (= Erfüllung des Kriteriums der Referentialität) und dieser Hinweis kann sowohl von einem Leser verstanden als auch kann ihm nachgegangen werden, weil nicht nur der Autorname bekannt, sondern auch

²²⁰ Pfister, 1985, 28.

Werke von ihm erhalten sind (= Erfüllung des Kriteriums der Kommunikativität); in den autopoetologischen Reflexionen des Marien-Gebets führt der Text des *Chr.pat.* vor den Augen des Lesers seine Cento-Technik selbstreflektierend vor (= Erfüllung des Kriteriums der Autoreflexivität); die Euripides-Zitate sind als solche erkennbar (= Erfüllung des Kriteriums der Selektivität) und bestimmte Euripides-Dramen werden für bestimmte Teile des *Chr.pat.* zu strukturellen Folien (= Erfüllung des Kriteriums der Strukturalität); außerdem stehen der christliche Inhalt des *Chr.pat.* mit dem Inhalt der Euripides-Dramen in einer grundsätzlichen „semantische[n] und ideologische[n] Spannung zueinander“ (= Erfüllung des Kriteriums der Dialogizität). All dies erhöht die intertextuelle Intensität des *Chr.pat.*, der seinen exemplarischen Leser intensiv darauf hinweist, ihn unter Berücksichtigung seines intertextuellen Dialogs zu deuten zu versuchen.

Der empirische Leser, welcher Mutmaßungen darüber anstellt, welchen exemplarischen Lesertypus der *Chr.pat.* verlangt, wird folglich durch Textsignale auf ganz unterschiedlichen Ebenen dazu angehalten, einen exemplarischen Leser anzunehmen, welcher den intertextuellen Dialog des *Chr.pat.* mit Euripides sucht und zur vollen Ausschöpfung des Sinnpotentials miteinbezieht. Es gehört, so mutmaßt der empirische Leser seit Beginn seiner Lektüre der Präfatia und des Beginns des *Chr.pat.* mit seinen offensichtlichen Einschreibungen in die *Medea*, zur Textstrategie des *Chr.pat.*, als intertextueller Text gelesen zu werden.

Wenn, wie Eco sagt,

„[z]u entscheiden, wie ein Text funktioniert, ... festlegen [heißt], welche seiner unterschiedlichen Aspekte für eine kohärente Interpretation relevant bzw. sachdienlich sein oder werden können, und welche als marginal keiner schlüssigen Lesart dienen“,²²¹

dann bedeutet zu entscheiden, wie der *Chr.pat.* „funktioniert“, zumindest von Beginn des *Chr.pat.* an, an welchem er in Präfatia und den ersten Einschreibungen in die *Medea* so deutlich, wie eben dargelegt worden ist, auf seinen intertextuellen Dialog hinweist, als Interpretationshypothese „festlegen“, dass der intertextuelle Dialog mit Euripides „für eine kohärente Interpretation relevant“ ist oder zumindest potentiell werden kann. Diese Hypothese wiederum muss während der folgenden Lektüre an der Textintention als Ganzer falsifiziert werden.

²²¹ Eco, ²2004, 157

Kapitel 4

Maria – *Medea, Bakchen, Rhesos*

Vor dem Hintergrund, dass sowohl der von Bladus in seiner *editio princeps* (1542) dem Drama gegebene Titel (Χριστὸς πάσχων bzw. *Christus patiens*) als auch die Präfatio des Dramas das Leiden des „Weltenretters“ (τὸ κοσμοσωτήριον ... πάθος, pr. 4), Jesus Christus', als das Thema des Dramas ankündigen, darf es überraschen, dass im *Chr.pat.* schließlich nicht so sehr das Leiden Jesus Christus', sondern viel mehr das Leiden seiner Mutter Maria auf der Bühne zu sehen ist. Marias Leiden – ihr Schmerz, ihre Trauer, ihre Verzweiflung und ihre Wut über den Tod ihres Sohnes – bestimmen nämlich nicht nur den gesamten ersten Teil des Dramas bis nach dem sogenannten Doppelquellwunder (1–1133) und damit nahezu die Hälfte der dramatischen Bühnenhandlung, sondern kommen auch im darauffolgenden, zweiten Teil (1134–1905) vereinzelt noch vor, bis der Tote seiner Mutter Maria im dritten Dramenteil (1906–2531) endlich wiedererscheint. Die Dominanz von Marias Leiden darf dabei als so auffällig gelten, dass Vakonakis (2011) über eine Änderung des Dramentitels von Χριστὸς πάσχων zu Θεοτόκος πάσχουσα nachdenkt, um dadurch dem Drameninhalt eher gerecht zu werden:

„Allein von dem Titel des Werkes hätte man Jesus Christus für den Protagonisten der ‚Tragödie‘ halten können. Der Titel ist aber irreführend, da er eine Erfindung des ersten Herausgebers war, ohne von einer der Handschriften überliefert zu sein. Nicht Jesus Christus ist der Protagonist, sondern die Mutter Gottes, die Theotokos, und das Hauptthema ist nicht die Passion Christi, sondern die Leiden Mariens aufgrund der Passion. ... Diese Tatsache könnte den Anlass geben, das Werk anstatt ‚Χριστὸς πάσχων‘ ‚Θεοτόκος πάσχουσα‘ zu benennen.“¹

Dieser Eindruck, dass Maria die eigentliche Protagonistin des Dramas und ihr Leiden (angesichts der Leiden ihres Sohnes) das eigentliche Thema des Dramas ist, ist wiederum das Ergebnis spezifischer Entscheidungen durch den Dramenautor. Er lässt nämlich erstens den Jesus Christus im *Chr.pat.* bis nach seiner Kreuzigung selbst nicht auf der

¹ Vakonakis, 2011, 147f.

Bühne auftreten, weshalb also sein Leiden bis dahin nur über die spezifische und jeweils unterschiedliche Rezeption anderer Dramenfiguren sprachlich auf der Bühne präsentiert werden kann, und stellt zweitens, wenn der Jesus Christus im *Chr.pat.* nach seiner Kreuzigung dann doch auf der Bühne erscheint – bspw. als Gekreuzigter im Gespräch mit seiner Mutter Maria (727–837) oder ab Vers 837 als Toter erst am Kreuz, dann in den Armen seiner Mutter, dann als von Joseph von Arimathia und Nikodemus in das Felsengrab Getragener –, sein Leiden dann auf der Bühne dennoch nicht in dem Sinne dar, dass der Leidende selbst seinem Schmerz auch sprachlichen Ausdruck verleihen würde, so dass dieses also wiederum nur über die spezifische und jeweils unterschiedliche Rezeption anderer Dramenfiguren sprachlich auf der Bühne präsentiert wird. Denn noch als Gekreuzigter – und damit in diesem Moment offensichtlich auch als Leidender – kümmert der Sohn sich gleichsam übermenschlich, weil in dieser Situation nach gewöhnlichen Maßstäben ungewöhnlich selbstlos, um seine traurige Mutter und verzeiht seinen Mördern.

Das Leiden des Gekreuzigten, der in diesem Moment im *Chr.pat.* zwar irgendwie offensichtlich leidet, dennoch aber selbst sein Leiden durch keine verbale Äußerung seinerseits zu erkennen gibt, wird also im *Chr.pat.* als wahrhaftiges Leiden besonders eindrücklich erst über die sprachlich auf der Bühne dargestellte Reaktion seiner Mutter Maria offenbar: Diese nämlich trauert angesichts der Leiden ihres Sohnes wie eine gewöhnliche Mutter um ihn, wird von Verzweiflung und Furcht ergriffen, hasst und verflucht seine Mörder oder begehrt nichts sehnlicher als selbst zu sterben, weil ihr mit dem Tod des Sohnes jede Hoffnung auf ein glückliches Leben genommen worden zu sein scheint. Damit kommt dem Schmerz Marias im *Chr.pat.* in gewisser Hinsicht eine christologische Bedeutsamkeit zu, weil ihr Schmerz, den sie im Moment der Leiden ihres Sohnes offenbar so wahrhaftig im Drama empfindet, als die christologisch angemessene Widerspiegelung des wahren Mensch-Seins und der wahren Leidensfähigkeit Jesus Christus', ihres und Gottes Sohnes, gelten darf. Oder anders ausgedrückt: Dass Maria angesichts ihres wahrhaft leidenden Sohnes so wahrhaftig – d.h. einer gewöhnlichen Mutter gleich – selbst leidet, ist wiederum gleichsam Offenbarung des wahren Mensch-Seins ihres göttlichen Sohnes, das, abgesehen von der Tatsache, dass dieser am Kreuz stirbt, angesichts seiner übermenschlichen Reaktionen am Kreuze fast vergessen werden könnte.

Das Problem aber, das sich hierbei in Hinblick auf Marias Leiden und ihre Trauer für nahezu alle anderen Dramenfiguren ergibt – ihre Freundinnen, ihren Sohn, Johannes und Joseph von Arimathia –, liegt darin, dass Maria in ihrem so wahrhaftig empfundenen und dargestellten Leiden im *Chr.pat.* ihr Wissen vom göttlichen Heilsplan, ihr Verständnis für den Tod ihres Sohnes als „Vorspiel“ (προοίμιον, 979) zur Erfüllung dieses Planes und ihren Glauben an dessen Erfüllung jeweils zu vergessen scheint. Hierin liegt genau der Grund dafür, warum sich Maria, wie im zweiten Kapitel dieser Arbeit zu lesen war, dramenintern (wie auch dramenextern) kritischen Stimmen ausgesetzt sieht, die sich angesichts Marias eigentlich bestehenden Einblicks in das göttliche Heilsplanen, den sie an anderen Stellen

im Drama immer wieder umfassend zu erkennen gibt, eine insgesamt duldsamere und majestätischere Maria wünschen, die wegen des bloß temporären Todes ihres Sohnes nicht gleich dermaßen den Kopf verliert.

Der Eindruck Vakonakis', dass Maria die eigentliche Protagonistin des Dramas und ihr Leiden (angesichts der Leiden ihres Sohnes) das eigentliche Thema des Dramas sind, geht mit einer weiteren Auffälligkeit des *Chr.pat.* zusammen, nämlich der, dass es Maria ist, welche mit großem Abstand am meisten im *Chr.pat.* redet. Die Auszählung dessen nämlich, welche Figur wie viele Verse im *Chr.pat.* spricht, ergibt, dass Maria mit ca. 1200 Versen im *Chr.pat.* etwas mehr als drei Mal so viel wie Johannes spricht, der mit nur knapp 400 Versen an zweiter Stelle steht (siehe Abbildung 4.1)². Aber nicht nur insgesamt

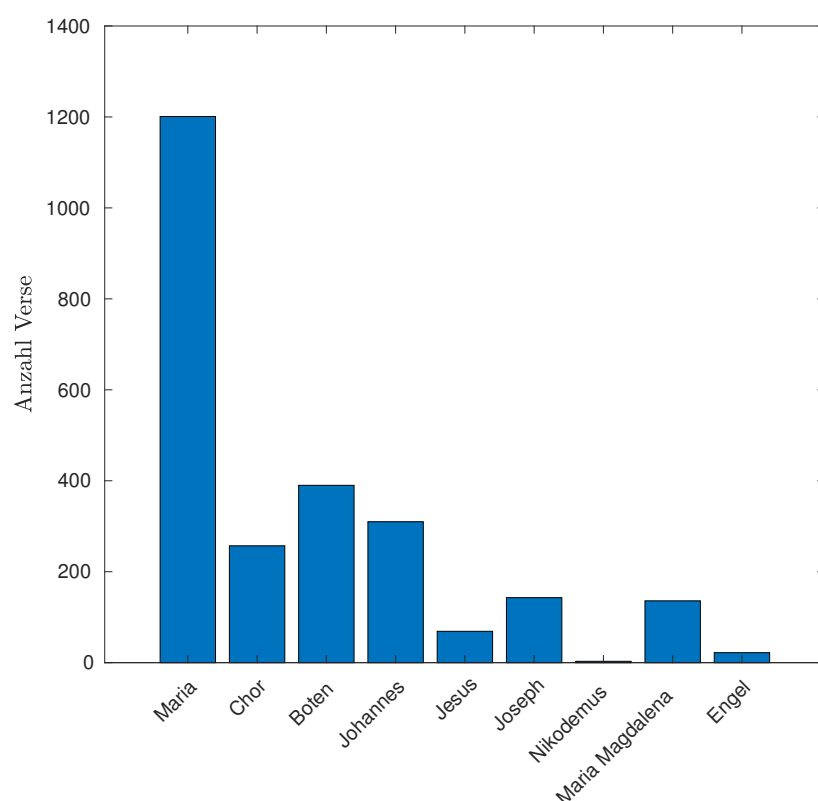


Abbildung 4.1: Balkendiagramm der Anzahl gesprochener Verse pro Figur bzw. Figurengruppe im *Chr.pat.*

spricht Maria im *Chr.pat.* am meisten, sondern ihre Rede dominiert insbesondere den ersten *Chr.pat.*-Teil (1–1133), in welchem es, wie bereits angesprochen worden ist, um die Leiden ihres Sohnes geht, denen sie in diesem Teil des Dramas in überaus zahlreichen Verzweiflungsreden immer und immer wieder weitschweifigen Ausdruck verleiht (siehe

² Die Figuren erscheinen hier in der Reihenfolge ihres Auftretens. Hierbei zu beachten ist, dass sich der Balken der Boten auf alle vier Boten des *Chr.pat.* verteilt (insbesondere 152–266; 376–418; 1872–1883; 2194–2388), wobei die Verse, die Johannes als Bote spricht (insbesondere 657–681), bereits zum Balken des Johannes' dazu gerechnet worden sind. Auch der Balken der Engel verteilt sich auf drei Erscheinungen am leeren Grab am Sonntagmorgen.

Abbildung 4.2)³.

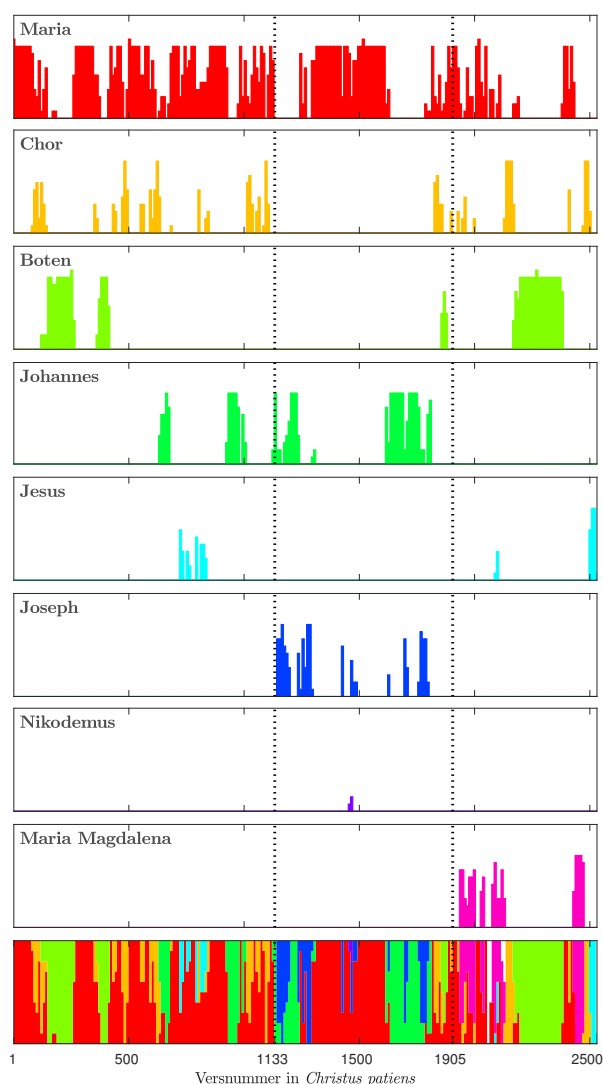


Abbildung 4.2: Histogramm der Sprecherverteilung im *Chr.pat.*

Eine dritte mit allem diesem ebenfalls in Zusammenhang stehende Auffälligkeit des *Chr.pat.* ergibt sich wiederum, was die Dreiteilung des Dramas betrifft. Tuilier schlägt in seiner Edition (1969) als Gliederung des *Chr.pat.* die Dreiteilung des Dramas vor, und zwar in einen Teil der Kreuzigung („La Passion et la mort du Christ“)⁴ 1–1133, einen weiteren der Beerdigung („Le Christ au tombeau“)⁵ 1134–1905, und einen letzten der Wiederauferstehung („La Résurrection du Christ“)⁶ 1906–2602. Nach Tuiliers thematischer Gliederung ergibt sich also für den *Chr.pat.* ein erster sogenannter ‚Kreuzigungs-Teil‘, der mit 1134 Versen der längste des insgesamt 2531 Verse umfassenden Dramas ist; diesem folgen ein zweiter sogenannter ‚Beerdigungs-Teil‘ mit 772 und schließlich ein dritter so-

³ Auch hier sind die vier Boten und die drei Engel zu je einer Abteilung zusammengefasst (siehe Anm. 2).

⁴ Tuilier, 1969, 9.

⁵ Tuilier, 1969, 221.

⁶ Tuilier, 1969, 283.

genannter ‚Auferstehungs-Teil‘ mit 697 Versen, wobei diese Dreiteilung auf inhaltlichen Zäsuren basiert:⁷

Geht es im ersten und längsten Teil des *Chr.pat.*, wie bereits genannt worden ist, um das Leiden Jesus Christus’, welches insbesondere über die fassungs- und haltlosen Reaktionen seiner Mutter Maria eindrücklich begreifbar wird, so findet dieser Teil sein Ende nach dem sogenannten Doppelquellwunder,⁸ welches am Ende des ersten Teils (1071ff.) allen Umstehenden – selbst dem eigentlich ungläubigen Soldaten, der dem Toten die Wunde zugefügt hatte – das wahre Gott-Sein des gleichzeitig ebenso wahrhaft Toten offenbart. Infolge dieses Wunders kann endlich auch Maria, weil auch sie ihren Sohn wieder als wahren Sohn Gottes und damit als Gott selbst erkannt hat, von ihrer Trauer ablassen, womit also das vorherrschende Thema dieses ersten Dramenteils zu seinem Ende kommt.⁹ Im zweiten Teil des *Chr.pat.* wird der Tote von Kreuz genommen, in Tücher gehüllt und beerdigt. Zu diesem Zweck erscheinen auch gleich zu Beginn des zweitens Dramenteils Joseph von Arimathia und Nikodemus auf der Bühne (ab Vers 1906). Der dritte Teil bringt die Wiederauferstehung des Toten auf die Bühne und beginnt am Sonntagmorgen vor Sonnenaufgang mit dem Entschluss Marias und Maria Magdalenas, sich gemeinsam auf den Weg zum Grab zu machen, wo sie schließlich Zeugen der Wiederauferstehung werden. Darüber hinaus ergibt sich zwischen dem zweiten und dem dritten Teil eine deutliche(re) zeitliche Zäsur, wenn nämlich die Handlung des dritten Dramenteils erst nach einer Zeitspanne von mehreren Stunden wieder einsetzt, deren Verlauf nicht auf der Bühne dargestellt wird. Das Warten Marias und ihrer Freundinnen während des Samstag, mit welchem der zweite Teil endet, wird nämlich in der Darstellung der dramatischen Handlung weitestgehend übersprungen: Die Dramenhandlung setzt erst am Sonntagmorgen kurz vor Sonnenaufgang zu Beginn des dritten Dramenteils wieder ein.¹⁰

⁷ Siehe hierzu auch Tuiliers „Anaylse de la Pièce“ (Tuilier, 1969, 19–26).

⁸ Es handelt sich hierbei um die auf Joh 19,31–35 zurückgehende, aber vor allem aus Longin bekannte Episode (zum Verhältnis von *Chr.pat.* und Longin bezüglich des Doppelquellwunders siehe Dölger, 1934), in dem sich aus der Speerwunde, welche ein Soldat dem Toten am Kreuz zufügt, ein unvermischter Doppelstrom aus Blut und Wasser ergießt. Dieser Doppelstrom gibt dem Soldaten den Toten als wahren Sohn Gottes zu erkennen, woraufhin sich der Soldat unter dem Doppelstrom salbt.

⁹ Die Bedeutung des Doppelquellwunders für die Abkehr Marias von ihrer Verzweiflung als Mutter und Rückkehr zum Glauben als diejenige, in welcher der göttliche Logos gewohnt hat, ist enorm und wird als solche im *Chr.pat.* auch eigens thematisiert. Denn nicht nur stellt Maria ihren Sinnesumschwung selbst dar (1127–1130), sondern auch Johannes erzählt nur wenig später dem im zweiten Dramenteil hinzugetretenen Joseph von Arimathia, dass Maria aufgrund des Doppelquellwunders von ihrer Trauer abgelassen habe (1231–1238). Die doppelte Thematisierung des Doppelquellwunders – das eine Mal als Marias Darstellung zeitgleichen Geschehens, das andere Mal als Johannes’ Erzählung vergangenen Geschehens, teilweise sogar in demselben Wortlaut – rückt dabei die Bedeutung des Doppelquellwunders für den Verlauf des Dramas prominent in den Vordergrund.

¹⁰ Eine Zeitspanne, die, ohne, dass sie auf der Bühne dargestellt wird, verstreicht, gibt es auch schon vorher – nämlich zwischen dem von Johannes in der weit fortgerückten Nacht von Freitag auf Samstag (1817f.) gemachten Vorschlag, Maria und ihre Freundinnen mögen die restliche Nacht und den nächsten Tag in seinem Haus Ruhe finden (1809–1817), und der am Samstagmorgen bei Helligkeit (1843–1846) ruhelos wieder auftretenden Maria, welche uns ab Vers 1818 wieder auf der Bühne präsentiert wird. Aber diese nicht-‚erzählte‘ Zeitspanne ist im Gegensatz zu der zwischen dem zweiten und dem dritten Teil mit ca. ein bis zwei Stunden nicht sehr groß und außerdem setzt das Drama am Samstagmorgen gewissermaßen auch nicht wieder ein, sondern der Fortgang der dramatischen Handlung wird nur abermals verschoben.

Aber nicht nur aus inhaltlichen Gründen, wie Tuilier vorschlägt, ergibt sich die Dreiteilung des *Chr.pat.*, sondern – und hierin genau liegt die dritte Auffälligkeit des *Chr.pat.*, welche damit zusammenhängt, dass Maria Protagonistin des Dramas ist und am meisten im Drama (insbesondere aber in seinem ersten Teil) spricht – auch in Hinblick auf seine intertextuellen Einschreibungen. Denn jeder der drei von einander thematisch unterscheidbaren Dramenteile lässt sich einer bestimmten Euripides-Tragödie zuordnen, welche in jeweils einem der drei *Chr.pat.*-Teile im Großen und Ganzen dominant intertextuell aufgerufen ist, bzw. in welche sich jeweils einer der drei *Chr.pat.*-Teile im Großen und Ganzen dominant intertextuell einschreibt. So visualisiert die histogrammische Darstellung der intertextuellen Einschreibungen des *Chr.pat.* (siehe Abbildung 4.3)¹¹, dass sich im ersten Teil des *Chr.pat.* (1–1133) so viele Einschreibungen in die *Medea* (in Rot) finden lassen wie nachher nicht mehr, dass sich der zweite Teil des *Chr.pat.* (1134–1905) so viel wie kein anderer in die *Bakchen* (in Blau) intertextuell einschreibt, und dass im dritten Teil des *Chr.pat.* (1906–2531) der *Rhesos* (in Grün) so dominant wie nie zuvor intertextuell aufgerufen ist. Die Zäsuren zwischen dem ersten, dem zweiten und dem dritten *Chr.pat.*-Teil ergeben sich also einerseits auf inhaltlicher Ebene (Tuilier) – Leiden und Tod Jesus Christus’ (Teil 1), seine Beerdigung (Teil 2) und seine Wiederauferstehung (Teil 3) –, andererseits auf Ebene seiner jeweils in ihnen dominierenden intertextuellen Einschreibungen – *Medea* (Teil 1), *Bakchen* (Teil 2), *Rhesos* (Teil 3).

Was passiert nun, wenn man versucht, zwischen diesen unterschiedlichen Befunden einen Zusammenhang herzustellen? Oder anders ausgedrückt: Welche Wirkung ergibt sich, wenn man die Dominanz der intertextuellen Einschreibungen des ersten *Chr.pat.*-Teils in die *Medea* damit in Zusammenhang bringt, dass es in diesem Teil um das Leiden Jesus Christus’ geht, das in seiner Wahrhaftigkeit über den Schmerz seiner Mutter Maria dargestellt wird? Und dementsprechend die Dominanz der intertextuellen Einschreibungen des zweiten *Chr.pat.*-Teils in die *Bakchen* damit, dass in diesem Teil die Beerdigung des Toten stattfindet, oder die Dominanz der intertextuellen Einschreibungen des dritten *Chr.pat.*-Teils in den *Rhesos* damit, dass in diesem Teil die Wiederauferstehung des Toten dargestellt ist? Was also passiert mit den einzelnen Teilen des *Chr.pat.* als auch mit dem *Chr.pat.* als Ganzem, wenn ich als Leserin des *Chr.pat.* in (m)einer Lektüre dazwischen eine bedeutsame Beziehung herstelle? Ist dies überhaupt möglich, und welchen Vorteil oder Nutzen bringt die Herstellung dieses Bedeutungszusammenhangs für die Bedeutungsgene-

Denn zwar erfahren Maria und ihre Freundinnen am Samstagmorgen von einem Boten von der Aufstellung der Wache am Grab, doch außer dass sie abermals beschließen bzw. sich vergewissern, auf den nächsten Morgen warten zu wollen, passiert an diesem kurz auf die Bühne gebrachten Samstag nichts, das die Handlung des *Chr.pat.* vorantreibt. Die Wiederauferstehung Jesus Christus’ von den Toten ereignet sich ja erst am Sonntagmorgen, auf dessen erste Sonnenstrahlen den gesamten Samstag hindurch nichts als gewartet werden kann – und zwar, ohne dass dieses dabei auf der Bühne auch dargestellt wird.

¹¹ Quelle der intertextuellen Einschreibungen des *Chr.pat.* ist hierbei Tuiliers Edition (1969), welche in ihrem Index alle intertextuellen Einschreibungen des *Chr.pat.* listet, darunter neben dreizehn Euripides-Tragödien auch zwei Tragödien Aischylos’ (*Agamemnon* und *Prometheus*), Lykophrons *Alexandra* und Homers *Ilias*.

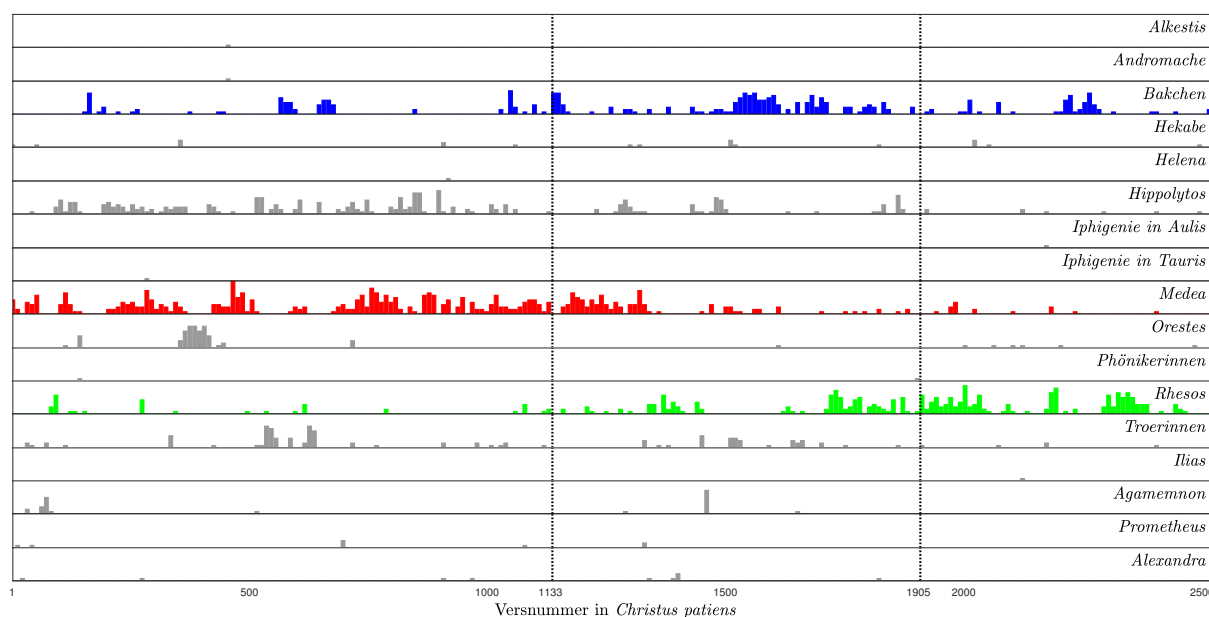


Abbildung 4.3: Histogramm der intertextuellen Einschreibungen des *Chr.pat.*

se sowohl der einzelnen Teile des *Chr.pat.* als auch des *Chr.pat.* als Ganzen? Was verstehe ‚ich‘ – ‚ich‘ in dem Sinne einer möglichen unter vielen anderen möglichen empirischen Leserinnen und Lesern des Dramas – dadurch möglicherweise von der Bedeutung der Teile des Textes und des Textes als Ganzen sowie von der Art und Weise, wie diese Bedeutung durch ‚meine‘ Lektüre aufgebaut wird besser; welche Bedeutungszusammenhänge im Text werden durch ‚meine‘ (mögliche) Lektüre vielleicht aufgedeckt, die anderenfalls eventuell unentdeckt geblieben wären?

Die Antwort, die die vorliegende Arbeit (im Folgenden natürlich ausführlicher) auf alle diese Fragen geben wird, lautet, dass das Lektüre-Experiment, die drei *Chr.pat.*-Teile und den *Chr.pat.* als Ganzen im Lichte des intertextuellen Spiels mit der *Medea*, den *Bakchen* und dem *Rhesos* zu lesen, dazu führt, dass die Themen, um die es laut Tuilier in den drei Teilen jeweils gehen soll und auch gehen kann – Leid und Tod Jesus Christus‘ (Teil 1), seine Beerdigung (Teil 2), seine WiederWiederauferstehung (Teil 3) –, jeweils infolge des intertextuellen Dialogs ihrer Verse mit der *Medea*, den *Bakchen* und dem *Rhesos* andere werden: So geht es (am Ende dieses Lektüre-Experiments) im ersten *Chr.pat.*-Teil infolge seines intertextuellen Dialogs mit der *Medea* nur noch insofern um das Leiden und den Tod Jesus Christus‘, als dass Maria, welche das Leiden ihres Sohnes mit eigenen Augen sieht, daran dermaßen verzweifelt, dass sie Gefahr läuft, anzunehmen, ihr Sohn sei gar nicht der wahre Sohn Gottes, weil er in seinem Leiden so dermaßen menschlich ist; so geht es im zweiten *Chr.pat.*-Teil infolge seines intertextuellen Dialogs mit den *Bakchen* nur noch insofern um die Beerdigung Jesus Christus‘, als dass rund um die Beerdigung die großen theologischen Offenbarungsreden Marias und Johannes gehalten werden (1489–1619; 1637–1699), nachdem nach dem Doppelquellwunder alle Dramenfigu-

ren – besonders aber Maria – das wahre Gott-Sein des Toten (wieder)erkannt haben; und so geht es im dritten *Chr.pat.*-Teil infolge seines intertextuellen Dialogs mit dem *Rhesos* nur noch insofern um die Wiederauferstehung des Toten, als dass es sich hierbei um die endliche Erfüllung derjenigen Hoffnung handelt, welche immer wieder im Drama von einer wahrhaft und richtig glaubenden Maria und einem wahrhaft und richtig glaubenden Johannes als sich sicher erfüllende Hoffnung antizipiert wird, dass nämlich Jesus sicher der wahre Sohn Gottes ist, und sich mit seinem Tod der göttliche Heilsplan sicher erfüllen wird.

Der intertextuelle Dialog zwischen den drei *Chr.pat.*-Teilen mit der in ihnen jeweils dominierenden Euripides-Tragödie *Medea*, *Bakchen* oder *Rhesos* verschiebt also die Bedeutung der einzelnen Dramenteile. Denn beides in Beziehung zueinander gesetzt führt für einen Leser des intertextuellen Dialogs zu einer Wirkung, nach welcher die intertextuellen Einschreibungen des *Chr.pat.* in die *Medea* Marias Verzweiflungsreden (insbesondere im ersten Dramenteil) als unverständiges Handeln unter Wahnsinn (wie Medea), die intertextuellen Einschreibungen des *Chr.pat.* in die *Bakchen* Marias Offenbarungsreden (insbesondere im zweiten Dramenteil) als verständige Gotteserkenntnis (wie Teiresias oder Kadmos) und die intertextuellen Einschreibungen des *Chr.pat.* in den *Rhesos* Marias Jubelreden (insbesondere im dritten Dramenteil) als endliche – und im Gegensatz zum *Rhesos* selbst stehende – glückliche Erfüllung der so sicheren Hoffnung auf Rettung (wie Hektor) lesbar werden.

Daraus wiederum, so steht am Schluss dieser Untersuchung, ergibt sich für den *Chr.pat.* als Ganzen, dass sein Thema insgesamt ein anderes wird, insofern es sich bei ihm, wie bereits Vakonakis vermutet, nämlich nicht so sehr um die Darstellung des Leidens Jesus Christus' handelt, sondern viel mehr um die Darstellung des Leiden der Menschheit – und zwar um das Leiden an der in Präfatio und Gebeten am Schluss genannten ἀπροσεξία (= der Unaufmerksamkeit des Verstandes) –, für die wiederum exemplarisch Maria ganz als Mensch und Protagonistin des *Chr.pat.* auf der Bühne erscheint.

Diese hier im Folgenden vorgeschlagene auf den intertextuellen Dialog des *Chr.pat.* (und seiner drei Dramenteile) mit der *Medea*, den *Bakchen* und dem *Rhesos* sowie auf Maria als Protagonistin des Dramas abgestellte Lektüre wird dabei den Vorteil gegenüber anderen möglichen Lesarten haben, dass sie dreierlei erklären kann: erstens dass und warum Maria Protagonistin des Dramas ist – weil nämlich sie in exemplarischer Weise Mensch ist, der zwar am Makel seit Eva und Adam leidet, dessen negative Auswirkungen auf das menschliche Seelenheil aber in exemplarischer Weise zu überwinden weiß –; zweitens dass und wie die Dramenhandlung mit der ἀπροσεξία zusammenhängt, welche, in Präfatio und den Gebeten am Schluss genannt, den *Chr.pat.* in einen ansonsten (d.h. wenn man den intertextuellen Dialog des *Chr.pat.* mit der *Medea* unbeachtet ließe und das Leiden Jesus Christus' als Thema des *Chr.pat.* annehmen würde) unerklärlichen Deutungszusammenhang stellen würde – ἀπροσεξία meint nämlich den Makel, an welchem seit Eva und

Adam die Menschheit leidet –; und drittens dass und wie die Dramenhandlung mit ihrer an ἀπροσεξία leidenden Marienfigur die Erklärung dafür liefert, warum das Drama mit dem Gebet ausgerechnet an Maria als Fürsprecherin bei ihrem Sohn und Retterin des Sünders in Not endet. Wer nämlich wäre hierfür besser geeignet als eine Maria, welche die ἀπροσεξία im vorangehenden Drama zwar selbst erlebt, aber erfolgreich überwunden hat.

Dies ausführlich dazulegen, ist Ziel der nun folgenden Abschnitte, wobei sich als Erstes dafür entschieden wurde, der Marienfigur in ihrer Entwicklung durch den *Chr.pat.* zu folgen. Zum Grund hat dies, dass es Maria ist, welche im *Chr.pat.* sowohl am meisten spricht als auch als Einzige eine Entwicklung im Verlauf des Dramas durchmacht. Allerdings handelt es sich bei Marias Entwicklung nicht um eine lineare, sondern um sich während des Dramenverlaufs immer wieder in ihr vollziehende Vor- und Rückschritte, was ihren ruhigen verstandesgemäßen Einblick ins göttliche Heilsplanen bzw. ihre rasende Verzweiflung über den Tod des Sohnes angeht. Beide Dispositionen – Verständnis für das göttliche Heilsplanen sowie rasende Verzweiflung – wohnen ihr von Beginn des Dramas an inne, weil sie einerseits ganz Mensch ist, andererseits infolge der Einwohnung Gottes in sie gleichzeitig in exzeptioneller Art und Weise Zugang zum Göttlichen erhalten hat.

Dieser Maria also, die sich in der folgenden Lektüre als die wirkliche Protagonistin des Dramas erweist, wird im Folgenden in ihren unterschiedlichen Gemütszuständen gefolgt, deren Reden sich je nachdem in die *Medea* (Raserei, insbesondere Teil 1), die *Bakchen* (Gotteserkenntnis, insbesondere Teil 2) oder den *Rhesos* (sichere Hoffnung auf Rettung bzw. Hoffnungserfüllung, letzteres insbesondere Teil 3) intertextuell einschreiben, wie zum Schluss noch einmal die Häufigkeitsverteilung der intertextuellen Einschreibungen der Marienreden in die drei Tragödien *Medea*, *Bakchen* und *Rhesos* visualisiert (siehe Abbildung 4.4).

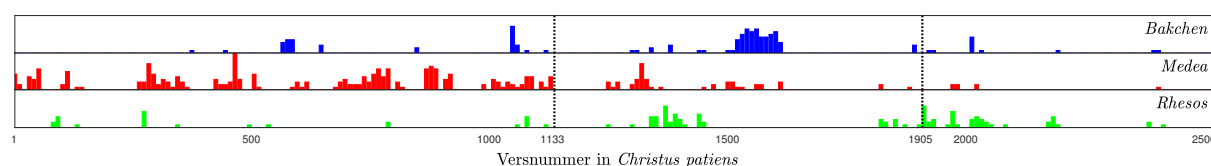


Abbildung 4.4: Histogramm der intertextuellen Einschreibungen der Reden Marias in die *Medea*, die *Bakchen* und den *Rhesos*

Startpunkt der folgenden Untersuchungen bilden dabei die jeweils ersten intertextuellen Einschreibungen des *Chr.pat.* in die *Medea*, die *Bakchen* und den *Rhesos* – unabhängig davon, ob diese sich in der Rede Marias oder einer anderen Figur finden lassen. Dahinter steht die Vorannahme, dass sich die spezifische(n) Wirkung(en) einer intertextuellen Einschreibung des *Chr.pat.* in eine Euripides-Tragödie während der Lektüre des Lesers sukzessive herausbildet/en. Diese in den jeweils ersten intertextuellen Einschreibungen etablierte Erwartungshaltung des Lesers, was die Wirkung eines intertextuellen Dialogs

angeht, kann dann wiederum durch die folgenden intertextuellen Dialoge und die dort festgestellten Wirkungsweisen bestätigt, korrigiert oder verworfen werden.

Als Letztes vorausgeschickt sei nun noch, dass die folgenden Untersuchungen nicht im Detail erfolgen können, weil allein aufgrund der Fülle der intertextuellen Dialoge des *Chr.pat.* unmöglich auf jede einzelne der intertextuellen Einschreibung des *Chr.pat.* im Detail eingegangen werden kann. Doch gerade in der (teilweise) oberflächlich anmutenden Betrachtungsweise liegt auch die Chance, so zu Ergebnissen zu gelangen, wie die *Medea*, die *Bakchen* und der *Rhesos* im *Chr.pat.* allgemein verwendet werden, und welche Wirkung die intertextuellen Einschreibungen in sie allgemein entfalten können.

4.1 Die *Medea* im *Chr.pat.* und die Marienfigur

Σχέτλι' Ἔρως, μέγα πῆμα, μέγα στύγος ἀνθρώποισιν,
ἐκ σέθεν οὐλόμεναί τ' ἔριδες στοναχαί τε γόοι τε,
ἄλγεά τ' ἄλλ' ἐπὶ τοῖσιν ἀπείρονα τετρήχασιν·

„Schrecklicher Eros, du schlimme abscheuliche Plage der Menschen! Von dir stammen verderbliche Zwietracht, Stöhnen und Klagen, dazu noch andere endlose Schmerzen, die <die Menschen> andauernd quälen.“

Apoll. Rhod. 4,445–447 (Übers.: Glei und Natzel-Glei, 1996, 2,105)

Wie es für die antike Tragödie typisch ist, so beginnt auch der *Chr.pat.* mit dem Prolog, dessen Sprecher in diesem Falle Maria ist. In diesem Prolog lassen sich auch die ersten intertextuellen Einschreibungen des *Chr.pat.* in die *Medea* finden. Maria hat, so wird im Laufe des Prologs deutlich, zu Beginn der dramatischen Handlung des *Chr.pat.* von der Verhaftung ihres Sohnes gehört (24), sie wurde von ihren Freundinnen, dem Chor, davon überzeugt, nicht noch während der jetzt herrschenden Dunkelheit nach Jerusalem zu laufen, um Neuigkeiten über den Zustand ihres Sohnes zu erfahren, sondern damit bis zum Sonnenaufgang zu warten (90), und hat sich von ihren Freundinnen, die erst nach dem Prolog an sie herantreten (91ff.), abgesondert, um Himmel und Erde ihren Kummer zu klagen, den sie im Moment als so unerträglich empfindet (56–58).

Wie es für den Prolog einer antiken Tragödie charakteristisch ist, so klärt also auch Maria als Prologsprecherin in ihrer den *Chr.pat.* eröffnenden Klage Zeit und Ort der beginnenden Tragödienhandlung (Nacht von Donnerstag zu Freitag nach Jesus' Verhaftung, nicht allzu weit von Jerusalem entfernt), benennt die Tragödieneingangssituation (mit der Verhaftung Jesus' hat sein Leiden zur Rettung der Menschheit begonnen), breitet diejenigen Stationen in der Vergangenheit aus, welche hierfür Voraussetzung waren (Schlange, Eva, Adam, Vertreibung aus dem Paradies, Verurteilung zum Tode, Gottes Liebe zur

Menschheit, die Menschheit wieder zu heilen), und gewährt Ausblick auf den weiteren Handlungsverlauf (Jesus wird sterben, den Tod aber gemäß göttlichem Heilsplan überwinden) sowie auf den Konflikt der Tragödie, der sich erwartungsgemäß in den folgenden Auftritten zunächst zuspitzen und gegen Ende hin lösen wird (Marias Verzweiflung trotz umfänglichen Wissens).

Weil der Marienprolog nicht nur den Beginn des *Chr.pat.*, sondern zusätzlich auch den Beginn der intertextuellen Einschreibungen des *Chr.pat.* in die *Medea* darstellt, welche insbesondere im gesamten ersten *Chr.pat.*-Teil mit Marias Verzweiflungsreden dominant intertextuell aufgerufen wird, wird dieser und werden seine intertextuellen Einschreibungen in die *Medea* im Folgenden genauer untersucht – insbesondere in Hinblick darauf, als was die *Medea* denn hier etabliert wird, welche hier zum ersten Mal intertextuell aufgerufen wird. Es ist nämlich zu erwarten, dass im Marienprolog die *Medea*, weil diese hier zum ersten Mal intertextuell aufgerufen wird, hier auch als intertextuell aufgerufener Referenztext mit einer bestimmten Wirkungsfunktion etabliert bzw. vom Leser mit einer bestimmten Erwartungshaltung, was seine Wirkung angeht, verbunden werden kann, welche im Folgenden durch die weiteren intertextuellen Einschreibungen des *Chr.pat.* in die *Medea* bestätigt, korrigiert, oder auch gebrochen werden kann.

Es folgen zunächst Text und Übersetzung des Marienprologs, dann seine Interpretation – insbesondere in Hinblick auf seine intertextuellen Einschreibungen in die *Medea* –, woran sich, aufbauend auf den Ergebnissen bezüglich der Wirkungsweise der *Medea* im Dramenprolog, eine gröbere Untersuchung der Wirkungsweise(n) der weiteren intertextuellen Einschreibungen des *Chr.pat.* in die *Medea* anschließt.

4.1.1 Die *Medea* im Dramenprolog

Dem hier abgedruckten griechischen Text liegt die Edition Tuiliers (1969) zugrunde. Auch die Angaben der intertextuellen Einschreibungen in Abkürzung,¹² welche im Folgenden in eckigen Klammern vor den entsprechenden Versen stehen, sind der Edition Tuiliers entnommen. Die mit Asterix gekennzeichneten Verweise auf intertextuelle Einschreibungen stellen Angaben dar, welche in der Edition Tuiliers nicht verzeichnet sind.¹³

Im griechischen Text sind dabei, ebenfalls abweichend von Tuilier, jeweils diejenigen Wörter und Silben markiert, in welchen sich die intertextuellen Einschreibungen als Zitate bzw. als Zitatbausteine manifestieren. Erst so werden die jeweils für die Interpretation wichtigen Zitate bzw. Zitatbausteine erkennbar, auf deren Grundlage überhaupt erst entschieden werden kann, ob für einen *Chr.pat.*-Vers eine intertextuelle Einschreibungen in eine andere Tragödie zugrunde gelegt werden darf. Die Textgrundlage für die Markierung

¹² *Ag.* = (Aischylos') *Agamemnon*, *Alex.* = (Lykophrons) *Alexandra*, *Bakch.* = *Bakchen*, *Hek.* = *Hekabe*, *Hipp.* = *Hippolytos*, *Med.* = *Medea*, *Prom.* = (Aischylos') *Prometheus vincetus*, *Rhes.* = *Rhesos*, *Tro.* = *Troerinnen*.

¹³ Diese sind: Vers 5 : *Hek.* 1123 (Tuilier) + *Ag.* 221, 408 u. 1237; Vers 17 u. 45: *Pro.* 1027 (Tuilier) + *Ag.* 313; Vers 48 : + *Ag.* 223.

der in Frage kommenden Euripides-Zitate, auf welche die Verse des *Chr.pat.* referieren, bilden die Editionen von Diggle, 1981, 1984, 1994; die für die Markierung der in Frage kommenden Aischylos-Zitate die Edition von Page, 1972; und die für die Markierung der in Frage kommenden Lykophron-Zitate die Edition von Mascialino, 1964.

Zur im Folgenden verwendeten Markierung muss vorausgeschickt werden: Alle eins zu eins übernommenen Wörter und ganze Verse sind im griechischen Text mit einem durchgängigen Strich unterstrichen,¹⁴ wobei hierbei teilweise vorkommende Wortumstellungen nicht eigens markiert werden, und es auch keinen Niederschlag findet, dass es bspw. im *Chr.pat.* σύν (15) statt ξύν (*Med.* 15) lautet. Auch eins zu eins übernommene Silben von Wörtern sind mit einem durchgängigen Strich unterstrichen, allerdings nur dann, wenn sie an gleicher Stelle im Vers stehen, wodurch sich lautmalerische Ähnlichkeiten ergeben.¹⁵ Ebenfalls mit einem durchgängigen Strich unterstrichen sind auf gleiche Silben endende Verschlüsse; denn auch hierbei ergeben sich lautmalerische Ähnlichkeiten.¹⁶ Ein gleiches oder nah verwandtes Wort – bspw. im Falle desselben Verbums das eine Mal im Simplex, das andere Mal als Kompositum – in einer anderen flektierten Form ist mit einem durchbrochenen Strich unterstrichen.¹⁷

Zusätzlich dazu ist die deutsche Übersetzung im Folgenden teilweise – d.h. da, wo es sinnvoll erschienen ist – in Abschnitte gegliedert, welche jeweils zu Beginn des jeweiligen Abschnitts in runden Klammern vermerkt sind. Auf diese Gliederung wird jeweils im Folgenden dann eingegangen werden.

- | | |
|--|---|
| <p>[Med.1] <u>Εἴθ' ὥφελ' ἐν λειμῶνι μῆδ' ἔρπειν ὄφιν,</u></p> <p>[Med.3] <u>μῆδ' ἐν νάπαισι τοῦδ' ὑφεδρεύειν δράκων</u></p> <p>[Med.6] <u>ἀγκυλομήτης· οὐ γὰρ ἂν πλευρᾶς φύμα,</u></p> <p>[Med.20] <u>μήτηρ γένους δύστηνος ἠπατημένη</u></p> <p>[*Ag.221, 408, 1237, Hek.1123] <u>τόλμημα τολμᾶν παντότολμον ἀνέτη,</u></p> <p>[Med.8] <u>ἔρνους ἔρωτι θυμὸν ἐκπεπληγμένη,</u></p> <p><u>θεώσεως πεισθεῖσα τυχεῖν αὐτόθεν·</u></p> <p>[Med.9] <u>οὐδ' ἂν φαγεῖν πείσασα καρποῦ τὸν πόσιν</u></p> <p><u>τοῦ μῆδ' συμφέροντος αὐτίκα σφίσι,</u></p> <p><u>λειμῶνος ἐξώκιστο τοῦ πανοβίου,</u></p> | <p>(1) (A.1) (1) Wenn doch nur die Schlange im Garten nicht herangekrochen wäre! / Wenn doch nur der Drache in diesem Tal nicht aufgelauret hätte, / der Böses Planende! Dann nämlich hätte sich die aus der Rippe Gewachsene, / die unglückselige Mutter des Menschengeschlechts, nicht verführen lassen, / (5) hätte nicht gewagt, den äußersten Frevel zu wagen, / weil sie im Herzen von ἔρνους ἔρος getroffen war / und sie geglaubt hatte, so gottgleich zu werden. / Nicht hätte sie ihren Ehemann dann dazu überredet, vom Apfel zu</p> |
|--|---|

¹⁴ Aus ἔρνους ἔρωτι θυμὸν ἐκπεπληγμένη (6) mit ἔρωτι θυμὸν ἐκπλαγεῖς Ἰάσονος (*Med.* 8) wird in der vorliegenden Arbeit ἔρνους ἔρωτι θυμὸν ἐκπεπληγμένη.

¹⁵ Aus Ὅθεν πότνια φύσις ἠτιμωμένη (43) mit Μῆδεια δ' ἡ δύστηνος ἠτιμασμένη (*Med.* 20) wird in der vorliegenden Arbeit Ὅθεν πότνια φύσις ἠτιμωμένη; oder aus Ἀνηλάαζα πῶς πάλοι χαρᾶς ὑπο (71) mit ἀνωλόυζα μὲν πάλοι χαρᾶς ὑπο (*Ag.* 587) wird Ἀνηλάαζα πῶς πάλοι χαρᾶς ὑπο.

¹⁶ Aus λέξαι μολοῦσαν δεῦρο φύσεως βλάβας (58) mit λέξαι μολούσῃ δεῦρο δεσποίνης τύχας (*Med.* 58) wird in der vorliegenden Arbeit λέξαι μολοῦσαν δεῦρο φύσεως βλάβας, oder aus ἀλλ' ὡς ἀνακτα γῆς τε καὶ παντὸς πόλου (78) mit ἀλλ' ὡς τύραννον Ἀσιάδος πολυσπόρου (*Tro.* 748) ἀλλ' ὡς ἀνακτα γῆς τε καὶ παντὸς πόλου) wird ἀλλ' ὡς ἀνακτα γῆς τε καὶ παντὸς πόλου.

¹⁷ Aus οἷον πατρώαν μὴ λιπεῖν ἐσθλὸν χυθὸνα (54) mit οἷον πατρώας μὴ ἀπολείπεσθαι χυθόνος (*Med.* 35) wird in der vorliegenden Arbeit οἷον πατρώαν μὴ λιπεῖν ἐσθλὸν χυθὸνα.

- λύμην κατακριθεῖσα καὶ λυγρὸν μόρον,
μήτηρ τέκνων τ' ἤκουσεν ἐκ δυσκοιτίας
μογοστοκοῦσ' ὥδισι τ' ἐμπαρειμένη,
[Med.10] ἰδρῶτ' ἂν ὤκει τῇνδε γῆν ὀλεθρίαν
[Med.11] σὺν ἀνδρὶ καὶ τέκνοισιν ἄρας ὑστάτης,
ἅπερ τεκεῖν ὦριστο λύπαις καὶ στόνοις,
[*Ag.313, Prom.1027] διαδοχὰς τε παραπέμπειν τῷ βίῳ,
διαλλαγὰς τ' ἐντεῦθεν εὐρεῖν ἐξόχους·
οὐδ' ἂν γένος τ' ὄλωλεν ἀνθρώπων ἅπαν
καὶ τὸν Δυνατὸν ἀλθανεῖν ἔπεισέ πως
ἀγαθότητι δαπέδω κατιέναι
καινῶς βροτωθῆναι τε καὶ τλῆσαι πάθος·
οὐδ' ἂν ἐγὼ πέφυκα μήτηρ παρθένος
καὶ νῦν ἔκλυον Υἱὸν ἔλκεσθαι κρίσει
[Alex.151] οὐράνιον, γῆνιον, ἀκραιφνῇ γοναῖς,
ἰδεῖν τ' ἔφριττον τόνδε καθυβρισμένον,
ἄτερ δαλῶν φέρουσα, φεῦ, δεινὴν φλόγα,
ἣ σφόδρα μαμάσσει με καὶ δονεῖ κέαρ
καὶ καρδίαν δίεισιν ὡς ῥόπτρον μέγα,
ὡς νητρεκῶς ἦύσε Συμεῶν γέρων,
τηλεσκόποις ὄμμασι πάντως προβλέπων.
[Med.14] Ὡ πὺ μεγίστη γίνεται σωτηρία,
[Med.15] ὅταν γυνὴ πρὸς ἄνδρα μὴ διχοστατῇ,
[Med.13] τὰ πάντα συμφέρουσα τῷδ' ὥσπερ θέμις,
μηδὲ πρὸς ἄλλου πάρφασιν σῖγα κλύη,
ἀλλ' ἔστι συμφρονοῦσα γνησίῳ πόσει.
[Med.16] Νῦν δ' ἐχθρὰ πάντα καὶ νοσεῖ τὰ καίρια,
[Med.17] αὐτῆς προδοῦσης ἄνδρα καὶ κράτους κλέος.
[Ag.763f.] Φιλεῖ γὰρ ὑβρις ἢ πάλαι τίκτειν νάαν.
[Tro.605] ἐκ δακρύων δάκρυα καταλείβεται,
[Tro.620] ὣν οὔτε μέτρον οὔτ' ἀριθμὸς ἐστί τις·
[Tro.621] κακῶ κακὸν γὰρ εἰς ἄμιλλαν ἔρχεται.
[Med.20] Ὅθεν πότνια φύσις ἡτιμωμένη
στένει κλάουσα συμφορὰς πεφυρμένας
[*Ag.313, Prom.1027] διαδοχὰς τε τῶν ἀφερτάτων πόνων,
[Med.25] τὸν πάντα συντήκουσα δακρύοις χρόνον
[Med.26] ἐπεὶ πρὸς ἐχθροῦ ἦσθες ἡδίκημένη
[*Ag.223] καὶ μητρὸς αὐτῆς πρωτοπήμονος βλάβη
πατρός θ' ὑποκλίναντος οὐας μητέρι,
- essen. / Und dieser hätte ihnen dann auch nicht sofort geschadet: / (10) Sie wäre nicht aus dem überreichen Garten vertrieben, / wäre nicht zu Krankheit und Tod verurteilt worden, / hätte nie zu hören bekommen, dass
(15) ihr als Mutter von Kindern aus unheilvollem Beischlaf / Geburten [von Kindern] unter Schmerzen und Wehen auferlegt werden, / und würde nicht im Schweiß [ihres Angesichts] diese todbringende Erde bewohnen, / (15) mit Mann und Kindern des äußersten Fluchs,
(20) / welche unter Schmerzen und Stöhnen zu gebären / und als ihre Nachkommenschaft dem Leben weiterzugeben, ihr bestimmt worden ist, / bis sie von der Erde aus überirdische Erlösung findet; / nie wäre das ganze Menschengeschlecht verdorben worden. / (20) Und
(25) dieses hätte den All-Mächtigen dann nicht überzeugt, es gütig wieder zu heilen, / [hierzu nämlich] auf die Erde herabzukommen / und auf bisher nie dagewesene Art und Weise Fleisch zu werden und Leid zu erfahren. / Und auch wäre ich dann nicht zur jungfräulichen
(30) Mutter geworden / und würde jetzt nicht hören, dass mein Sohn vor Gericht geführt wird, / (25) der himmlisch und irdisch [zugleich] und vom Akt der Zeugung unberührt ist, / und würde mich nicht fürchten mitanzusehen, wie gegen diesen gefrevelt wird, / wobei ich,
(35) pheu, eine grausame Flamme ohne Feuer ertrage, / die heftig lodert und mein Herz erschüttert / und meine Seele wie ein großer Dorn durchbohrt, / (30) wie es der alte Simeon verkündet hatte, / der mit weitblickenden Auge alles vorhersieht. /
(40) (A.2) Wahrlich das größte Heil ist es, / sooft eine Frau sich nicht gegen ihren Mann stellt, / sondern ihm in nichts schadet, wie es Recht und Ordnung ist; / (35) wenn sie nicht ohne Widerrede auf die verführerischen Rede eines anderen hört, / sondern mit ihrem rechtlichen Ehemann eines Herzens ist. / Jetzt aber ist alles feindlich und krankt von Grund auf, / weil sie den Mann und die Herrlichkeit seiner Herrschaft verraten hat. / Alte Freveltat gebiert nämlich gewöhnlich neue, / (40) aus Tränen fließen [neue] Tränen hervor, / welche

- [Hipp.450] ὦν πάντες ἐσμέν οἱ κατὰ χθόν' ἔχγονοι. (50) weder Maß noch Zahl kennen, / und [neues] Unglück wettstreitet mit [altem] Unglück. /
- [Med.21] Βοῶ μὲν ὄρκους, ἀνακαλεῖ δεξιὰς,
- [Med.22] πίστιν μεγίστην, καὶ Θεὸν μαρτύρεται.
- [Med.34] ἔγνων γὰρ ἡ τάλαινα συμφορῶν ὕπο,
- [Med.35] οἷον πατρῶαν μὴ λιπεῖν ἐσθλὸν χθόνα·
- [Med.36] στυγεῖ δὲ κόσμον, οὐδ' ὀρώσ' εὐφραίνεται. (55) (A.3) Dadurch ist die [einst] ehrwürdige Natur [des Menschen] herabgewürdigt worden. / Sie stöhnt auf und beweint die Unglücke, mit welchen sie getränkt worden ist, / (45) und die [nicht abreißende] Serie der unerträglichen Qualen. / Alle Zeit schmilzt sie dahin in Tränen. / Denn sie hat erkannt, dass ihr vom Feind Unrecht angetan worden ist / durch [die erste] Verkehrung der erst-verkehrenden Mutter / und des Vaters, welcher der Mutter Gehör geschenkt hat, / (50) deren beider Nachkommen wir alle auf Erden sind. / Zwar ruft sie die Eide an, hebt die Rechte / als stärksten Unterpand, beruft sich auf Gott als Zeugen. / Denn unter der Last der Unglücke hat die Unglückliche erkannt, / wie vortrefflich es gewesen wäre, den väterlichen Boden nicht zu verlassen. / (55) Doch hasst sie die Welt und freut sich nicht an ihrem Anblick. /
- [Med.56] Εἰς τοῦτο γὰρ νῦν ἐκβέβηκ' ἀλγηδόνος,
- [Med.57] ὥσθ' ἱμερός μ' ὑπῆλθε γῆ τε καὶ πόλῳ
- [Med.58] λέξει μοιοῦσαν δεῦρο φύσεως βλάβας.
- [Med.59] Οὐπω γὰρ ἡ τάλαινα παύεται γόων,
- τίκτουσα μὴ τίκτουσα, φεύγους' αὖ τόκους. (60) (B.1) Und soweit bin ich jetzt in meinem Schmerz gekommen, / dass mich Sehnsucht überkam, hierher zu kommen, um Himmel und Erde / die Verkehrungen der Natur zu benennen. / Denn noch hat die Unglückliche ihre Tränen nicht getrocknet. / (60) Denn sie kreißt, auch wenn sie nicht gebiert, weil sie den Geburten entgeht. / Du Unglückliche! Denn mich selbst benenne ich, wenn ich dich / gebärend-nicht-gebärend nenne, wie es den Verstand übersteigt. / Denn [auch] ich kenne die Geburt, die keine ist – wie soll ich nur davon sprechen! / Den Wehen und der erotischen Verführung bin ich entkommen, damals und heute. / (65) Nichts weiß ich von der Lust und den tadelnswerten Worten / mit dem Mann mehr als vom Härten von Stahl. / Denn keiner löste je den Knoten meiner Jungfräulichkeit. / Und wie ich mein Kind gebar? Ein unfassbares Wunder! / Wie soll ich [es daher jetzt] ertragen, mitanzusehen, wie gegen dieses gefrevelt wird? / (70) Wie soll ich [jetzt] den Schmerz im Herzen ertragen, wo ich doch [einst] den Schmerzen [bei der Geburt] entkommen bin? /
- [Hek.736] Δύστην', ἐμαυτὴν γὰρ λέγω, λέγουσα σὲ τίκτουσαν οὐ τίκτουσαν, ὥς ὑπὲρ λόγον.
- Τόκον γὰρ ἔγνων ἄτοκον, τί γὰρ φράσω·
- πόνους φυγοῦσα καὶ φθορὰν νῦν καὶ πάλαι.
- [Ag.611] Οὐκ οἶδα τέρψιν οὐδ' ἐπίψογον φάτιν (65)
- [Ag.612] τινὸς πρὸς ἄνδρὸς μᾶλλον ἢ χαλκοῦ βαφάδας·
- οὐ γὰρ κορείης ἄμμα διέφθειρέ τις.
- Καὶ παῖδα πῶς ἔτικτον· ὦ θάμβος μέγα·
- ὑβρισμένον δὲ τανῦν πῶς οἶσω βλέπειν
- Πόνους φυγοῦσα, πῶς ὀδυνῶμαι κέαρ· (70)
- [Ag.587] Ἀνῆλᾶξα πῶς πάλαι χαρᾶς ὕπο,
- [Ag.588] ὅτ' ἦλθεν εὐάγγελος ἀγγελῶν τόκον,,
- [Ag.589] φράζων ἄλυσιν δυσμενῶν βροτῶν γένει
- καὶ γηθόσυνον χάρμα μοι φέρων μέγα·
- [Ag.593] Λόγοις δὲ τοῦδ' εὐπλαγχτος οὐκ ἐφαινόμην, (75)
- [Ag.591] πεισθεῖσα τῷ φέροντι θέσκελον φάτιν,
- [Tro.747] οὐχὶ σφάγιον μηνύουσάν μ' ἔχτεκεῖν,
- [Tro.748] ἄλλ' ὥς ἀνακτα γῆς τε καὶ παντὸς πόλου.
- [Ag.594] Ὅμως δ' ἔθυσον καὶ γυναικείῳ νόμῳ
- [Ag.595] ψυχῆς τ' ἔπεμπον ἀλαλγμὸν ἐκ μέσης, (80)
- [Ag.596] λάσκουσ' ἀνευφημοῦσα τὴν ἀγγελίαν,
- [Ag.597] θυηφάγον φέρουσα τ' εὐώδη φλόγα,
- οἷαν θύειν φράζουσιν οἱ θεοπρόποι,
- ζῆλον ἔμπυρον, πνεῦμα συντετριμμένον,
- ἔρωτά τ' ἀκάθεκτον, ἐνθερμον λίαν, (85)
- ἃ θυσίαν οἶδαμεν εὐφημουμένην.
- Καὶ πῶς στροβεῖ μου σπλάγχνα νῦν δριμύ βέλος·
- [Rhes.63] χάγῳ μὲν ἦν πρόθυμος ἐννυχος δραμεῖν, (B.2) Wie laut jubelte ich [damals] vor Freude, / als

ιδεῖν τε Παιδὸς ἦν κακωσύνην πάθοι.

[Rhes.66] αὐται δ' ἔπεισάν μ' ἡμέρας μύμνειν φάος (90)

der Engel mit der frohen Botschaft von der Geburt eines Kindes [zu mir] kam, / mir von der Rettung des unglücklichen Menschengeschlechts erzählte / und mir [dadurch] ein großes, glücksverheißendes Gnadengeschenk machte! / (75) Seinen Worten gegenüber zeigte ich mich nicht leicht verführbar, / wobei ich aber dem glaubte, der die göttliche Botschaft brachte, / die mir offenbarte, dass ich [mein Kind] nicht dem Tod als Opfer, / sondern als Herrscher über die Erde und den weiten Himmel gebären solle. / Dennoch opferte ich [dann] nach der Art von Frauen / (80) und sandte aus tiefstem Herzen einen Jubelschrei aus, / rief und ehrte die Botschaft mit Glücksschreien, / brachte wohlriechende, die Opferspenden verzehrende Flammen dar, / wie zu opfern, [uns] die Propheten heißen, / [und] einen feurigen Eifer, einen zerknirschten Geist / (85) und eine unzählbare Liebe, allzu heiß, / von denen wir wissen, dass [sie] gottgefällige Opfer sind. /

(B.3) Doch wie heftig schmerzt mich jetzt der Stich in meinem Herzen?! / Und ich wollte [schon] des Nachts zu meinem Sohn laufen / und sehen, welche Schlechtigkeit er erleidet. / (90) Doch überzeugten mich diese hier davon, das Tageslicht abzuwarten.

Der Marienprolog lässt sich in zwei größere Abteilungen einteilen, insofern die erste Abteilung (A.) die Vor-Voraussetzungen für die sich nun beginnende Dramenhandlung ausbreitet – Sündenfall und der göttliche Heilsplan – und die zweite Abteilung (B.) zum Hier und Jetzt (νῦν, 56) der Dramenhandlung überleitet und eine Erklärung derjenigen Situation liefert, in welcher Maria sich infolge der in Abteilung A. ausgebreiteten Vor-Voraussetzungen befindet. Hinzukommt, dass in der ersten Abteilung (A.) Eva das hauptsächliche Subjekt, in der zweiten Abteilung (B.) hingegen Maria das alleinige Subjekt ist.

Im ersten Abschnitt der ersten Abteilung (A.1) ist Eva, welche zwar nirgends namentlich genannt wird, gleichwohl aber eindeutig durch ihre Bezeichnung als Gewächs aus der Rippe¹⁸ und als Mutter der Menschheit¹⁹ identifizierbar ist, über fünfzehneinhalb

¹⁸ πλευρᾶς φύμα (3) vgl. Gen 3,22: καὶ ᾠκοδόμησεν κύριος ὁ θεὸς τὴν πλευράν, ἣν ἔλαβεν ἀπὸ τοῦ Ἀδάμ, εἰς γυναιῖκα καὶ ἦγαγεν αὐτὴν πρὸς τὸν Ἀδὰμ. „Und Gott der Herr baute eine Frau aus der Rippe, die er von dem Menschen nahm, und brachte sie zu ihm.“ (Übers.: Lutherbibel).

¹⁹ μήτηρ γένους (4) vgl. Gen 3,20: καὶ ἐκάλεσεν Ἀδὰμ τὸ ὄνομα τῆς γυναικὸς αὐτοῦ Ζωή, ὅτι αὕτη μήτηρ πάντων τῶν ζώντων. „Und Adam nannte seine Frau Eva; denn sie wurde die Mutter aller, die da leben.“

Verse (3b–18) das grammatikalische Subjekt. Eva dominiert also als grammatikalisches Subjekt deswegen diesen ersten Prologabschnitt (A.1), sowohl weil sie hier in fünfzeheineinhalb Versen und damit in mehr Versen als jedes andere Subjekt dieses Abschnitts²⁰ regiert, als auch weil ihr Unrecht tun bzw. die Folgen ihres Unrecht tuns im Fokus stehen und zwar auch in denjenigen Textpassagen, in denen andere Figuren grammatikalische Subjekte sind: die Schlange lauert der *Eva* auf, um sie zu verführen, die Menschheit ist durch *Eva* sterblich geworden, und Marias Sohn leidet aufgrund von *Evas* erstem Frevel. Eva und ihr Unrecht tun stehen sogar so sehr im Fokus dieses ersten Abschnitts (A.1), dass die Bestrafung, welche in Gen 3,19 dem Adam gilt – nämlich der mühevollen Erwerb des Lebensunterhalts – im Marienprolog der Eva gilt,²¹ welcher hier Adam und die Kinder lediglich mittels der Präposition σύν (15) beigeordnet sind.

Das grammatikalische Subjekt des zweiten Prologabschnitts (A.2) ist eine Frau (γυνή, 33), welche durch ihren Verrat am Mann für die Zerstörung einer ganz grundsätzlichen Ordnung zwischen (Ehe-)Mann (πόσις, 36 vgl. 8) und (Ehe-)Frau verantwortlich ist (37) und so zum Anfang einer sich immer wieder erneuernden Unglückskette wird (40–42). Dafür dass diese γυνή einerseits mit Eva gleichgesetzt werden kann, spricht viererlei: Erstens dass Eva von Gen 2,22 an, bevor sie in Gen 3,20 von Adam den Namen ‚Eva‘ erhält, lediglich als γυνή bezeichnet wird; zweitens dass sowohl Adam in Abschnitt A.1 wie der Mann in A.2 als πόσις (8 u. 36) bezeichnet werden, an welchem die Eva aus A.1 bzw. die γυνή aus A.2 Verrat begehen; drittens dass dieselbe intertextuelle Referenzfigur Medea sowohl für die Eva aus A.1 als auch für die γυνή aus A.2 verwendet wird; viertens dass sich die Art des Unrecht tuns der Eva aus A.1. und der γυνή aus A.2 (Verrat) sowie die Auswirkungen dieses Unrecht tuns (Unglücksketten) so sehr ähneln. Doch spricht andererseits sowohl der gnomische Charakter des ὅταν-Temporalsatzes²² als auch die Rede von einer Unglückskette, in welcher sich in einer Folge neues an altes Unglück reiht (40–42), dafür, dass der erste Verrat Evas/der γυνή an Adam bloß der Auslöser für weitere Verrate von Frauen (= γυναί) an ihren Männern (= πόσις) ist, die den Fehler der ersten Frau (= Eva) an ihrem πόσις (= Adam) mit ebenso verheerender Wirkung wiederholen, und damit also dafür, dass mit γυνή sowohl Eva als auch jede beliebige Frau in der Folge Evas gemeint ist.

Das grammatikalische Subjekt des dritten Prologabschnitts (A.3) schließlich ist die

“ (Übers.: Lutherbibel).

²⁰ Neben Eva sind mit zweieinhalb Versen (1–3a) die Schlange (ὄφις, 1), mit vier Versen (19–22) die Menschheit (γένος ... ἀνθρώπων, 19), und mit neun Versen (23–31) Maria (ἐγώ, 23) kleinere grammatikalische Subjekte in diesem Teilabschnitt. Adam (8), Gott (20–22), Marias Sohn (24–26) und Simeon (30f.) wiederum sind nur in abhängigen Infinitivkonstruktionen oder in einem abhängigen Vergleichssatz grammatikalische Subjekte.

²¹ ἰδρῶτ' ἂν ᾤκει τήνδε γῆν ὀλεθρίαν (14) vgl. Gen 3,19: ἰδρῶτι.

²² 32f.: Ἦ που μεγίστη γίνεται σωτηρία / ὅταν γυνή πρὸς ἄνδρα μὴ διχοστατῇ (Wahrlich das größte Heil ist es, / sooft eine Frau sich nicht gegen ihren Mann stellt). Der Temporalsatz steht ähnlich zum Konditionalsatz im prospektiven Konjunktiv mit ἂν. Das Präsens des Hauptsatzes weist dabei auf den generell-prospektive Fall („immer wenn/sooft“), bei dem die Aussage ein allgemein-gültiges oder zeitloses Geschehen enthält. Vgl. Bornemann und Risch, 1973, §286.

ehrwürdige Natur des Menschen (πότνια φύσις, 43), welche durch ersten verräterischen Frevel Evas (A.1) zuerst herabgewürdigt worden ist (ᾔθεν ... ἡτιμωμένη, 43) und durch die wie Eva Verrat am Mann begehende Frau (A.2) noch immer stets von Neuem herabgewürdigt wird, darüber bitterlich klagt (44–46) und den infolge des weiblichen Verrats am Mann unharmonischen Zustand der Welt, des *kósmos*, hasst und sich an dessen Anblick sie sich nicht freuen kann (55).

Die erste größere Abteilung A. (1–55) lässt sich daher, was seine grammatikalischen Hauptsubjekte anbelangt, d.h. diejenigen grammatikalischen Subjekte, welche nicht nur in den meisten Versen der jeweiligen Teilabschnitte das grammatikalische Subjekt sind, sondern auch die entscheidenden Handlungen in den einzelnen Teilabschnitten vollführen, dreiteilen: Eva (A.1), die Frau (γυνή, 38) in der Gnome (A.2), welche sowohl Eva als auch die aus Eva hervorgegangene Frau darstellt, sowie die einst glückselige, nun aber unglückselige menschliche Natur (A.3). Dabei scheinen die drei Subjekte der drei Teilabschnitte (A.1–3) so eng miteinander verbunden, dass einerseits Evas Verrat an Adam aus A.1 mit dem Verrat der Frau (γυνή, 38) am Mann (πόσις, 8 u. 36) aus A.2 gleichzusetzen ist, andererseits der erste Verrat Evas an Adam die folgenden Verrate der Frau am Mann einleitet und diese wiederum die erste Herabwürdigung der menschlichen Natur durch Evas Verrat an Adam stets erneuern, oder anders ausgedrückt: Ohne Evas ersten Verrat an Adam gäbe es keinen sich immer wieder wiederholenden Verrat der Frau am Mann, und ohne diesen auch keine sich immer wieder erneuernde Sündhaftigkeit und Sterblichkeit (= Herabwürdigung) des Menschen.

Die zahlenmäßig meisten intertextuellen Verweisungen in dieser ersten Abteilung (A.) des Marienprologs führen den Leser vom ersten Vers an in den Beginn des Ammenprologs der *Medea* (*Med.* 1, 3, 6, 8–11, 13–17, 20–22, 25f., 35f.), in welchen von den Voraussetzungen der Drameneingangssituation in der *Medea* die Rede ist. Nicht aber werden von diesen Pelias' Auftrag (*Med.* 5f.), das Fällen der Fichte (*Med.* 3f.), das Rudern Jasons Schiffsmannschaft (*Med.* 4f.) oder die Ankunft der Männer in Kolchis (*Med.* 1f.) im Marienprolog intertextuell aufgerufen, sondern ausgerechnet die Liebe Medeas zu Jason (*Med.* 6–8), welche zuerst Medea den Vater verraten und die Heimat verlassen lässt und welche dann nach dem Verrat Jasons an Medea sich zu Kummer, Entzweiung und Hass wandelt (*Med.* 16–18), welchen wiederum die gemeinsamen Kinder zum Opfer fallen.

Nicht nur weisen dabei gleich einundzwanzig von den fünfundfünfzig Versen der ersten Prologabteilung (A.) in den Ammenprolog der *Medea* und folgen dabei bis auf wenige Ausnahmen zusätzlich auch noch der Vers-Chronologie der Ammenverse in der *Medea*²³, sondern auch die ersten Worte im ersten Vers des *Chr.pat.* sind identisch mit den ersten des ersten *Medea*-Verses: Εἴθ' ὥφελ' (*Chr.pat.* 1 = *M.* 1). Darüber hinaus finden sich zu-

²³ Ausnahmen sind Vers 4 mit der intertextuellen Verweisung in *Med.* 20, die Verse 32–34 mit der Umstellung der Verse *Med.* 13–15 sowie die Verse 46f. mit den Versen *Med.* 25f. nach *Med.* 20, aber vor *Med.* 21f.

sätzlich strukturelle²⁴ sowie inhaltliche²⁵ Einschreibungen des *Chr.pat.* in den Beginn der *Medea*. Die *Medea* ist damit von Beginn des *Chr.pat.* an deutlich und eindeutig aufgerufen und entwickelt sich vor dem Hintergrund der Vielzahl der Einschreibungen und der strukturellen wie inhaltlichen Übernahmen im Prolog zu einer wichtigen inhaltlichen Folie, vor der bzw. im engen Dialog mit der die erste Prologabteilung (A.) entscheidend mitgestaltet wird. Neben dieser großen intertextuellen Einschreibung in die *Medea* finden sich zahlenmäßig weniger, kleinere intertextuelle Einschreibungen in Euripides' *Hekabe* (1x), *Hippolytos* (1x) und *Troerinnen* (3x), in Aischylos' *Agamemnon* (6x) und *Prometheus* (2x) sowie in Lykophrons *Alexandra* (1x).

Das Subjekt des zweiten Abschnitts B. (56–90) ist Maria. Maria erzählt in Abschnitt B.1 von der ungewöhnlichen Empfängnis ihres Sohnes ohne Mann und der ungewöhnlichen Geburt ohne Wehen und betont, dass sie damals wie heute Jungfrau ist (63–70). Damit in Kontrast setzt sie ihren Schmerz, den sie jetzt so heftig empfindet, wo sie vom Unrecht gegenüber ihrem Sohn erfahren hat. Auch dieses scheint ihr in Anbetracht seines Gott-Seins ungewöhnlich, von dem ihr die ungewöhnlichen Umstände bei Empfängnis und Geburt Zeugnis ablegen (69f.). In Abschnitt B.2 berichtet Maria von der Verkündigungsszene, in welcher ihr der Engel die Geburt eines Sohnes als Herrscher über Himmel und Erde prophezeit hatte. Abschnitt B.3 beendet den Tragödien-Prolog mit dem Schmerz Marias (87), der zuvor schon drei weitere Male angesprochen worden ist (26–31; 56, 69f.), sowie mit dem Wunsch Marias, etwas über ihren Sohn zu erfahren (88f.), von dessen Verhaftung sie bisher nur gehört hat (24). Dieser letzte Abschnitt fungiert auf drei Ebenen als Überleitung zum jetzt einsetzenden dramatischen Geschehen, indem erstens Marias Wunsch, etwas über den Zustand ihres Sohnes zu erfahren, in der Folge von drei Boten erfüllt wird, welche jeweils Neuigkeiten über ihren Sohn bringen, zweitens mit Marias Schmerz (87) das zentrale Thema des ersten Dramenteils erneut angesprochen wird, und drittens Maria mit αἄται δ' („diese“, 90) ihre Freundinnen anspricht, welche nur einen Vers später an sie herantreten (91ff.), um ihr vom Nahen des ersten Boten zu berichten.

Die intertextuellen Einschreibungen dieser zweiten Abteilung (B.) setzen einerseits die intertextuellen Einschreibungen der ersten Abteilung (A.) fort, insofern sie sich weiterhin in die *Medea* einschreiben (56–59 = *Med.* 56–59). Andererseits aber führen sie den Leser aus dem Ammenprolog der *Medea* hinaus, in welchen sich die erste Abteilung (A.) so dominant eingeschrieben hatte, und in den sich dort anschließenden Dialog zwischen Amme und Erzieher (*Med.* 49ff.) hinein. Maria ist nicht mehr wie Eva (A.1), Frau (A.2) und die Natur des Menschen (A.3) über die Medeafigur lesbar, sondern über die Ammenfigur, welche sich vor dem Tod der Kinder fürchtet. Insofern wird also auf Ebene der intertextuellen Einschreibungen ein deutlicher Bruch zwischen Eva, der Frau und der menschlichen Natur

²⁴ Nämlich: die Weiterführung des unerfüllbar gedachten Wunsches über mehrere Verse.

²⁵ Nämlich: das Motiv der Liebe zu einem Mann, welcher den Vater verraten und die Heimat verlassen lässt (A.1), die Sentenz des größten Heils in einer dem Mann in allem dienenden Frau (A.2) sowie der Schmerz, Wut und Hass der Verratenen (A.3).

aus der ersten Abteilung (A.) und Maria aus der zweiten Abteilung (B.) hergestellt.

Doch die zahlenmäßig meisten intertextuellen Verweisungen in dieser zweiten Abteilung des Marienprologs (B.) führen mit elf Versen in Aischylos' *Agamemnon* (*Ag.* 587–597 – nicht 590, 592 – u. 611f.), welcher auch schon in der ersten Abteilung Abschnitt (A.) in fünf Versen (5, 17, 39, 45, 48) aufgerufen war, und zwar bemerkenswerterweise in die falsche Rede der Klytaimnestra, welche ihrem Ehemann Agamemnon über dessen Herold ihre Vorfreude auf ihn und ihren freundlichen Empfang ausrichten lässt (*Ag.* 587–612) und damit ebenfalls (wie Eva aus A.1 und die γυνή aus A.2) einen Verrat an ihrem Ehemann begeht. Damit wiederum wird Maria wieder enger an Eva, die γυνή und Medea angebunden, welche sich ja ebenfalls mit ihrem Mann entzweit (*Med.* 13–15). Neben den intertextuellen Einschreibungen der zweiten Abteilung in den *Agamemnon* gibt es noch vier bereits angesprochene Einschreibungen in die *Medea* – und zwar nicht mehr in den Ammenprolog, sondern in den sich dort daran anschließenden Dialog zwischen Amme und Erzieher –, zwei in die *Troerinnen*, zwei in den *Rhesos* und eine in die *Hekabe*.

Im Folgenden wird – den Fokus auf die intertextuellen Einschreibungen in die zahlenmäßig am meisten intertextuell aufgerufene *Medea* legend und den zwei Abschnitten des Prologs A. und B. folgend – zuerst Abschnitt A., dann Abschnitt B. diskutiert werden und hier zuerst eine ‚Eva-Medea‘ (A.), dann eine ‚Maria-Medea‘ (B.) herausgearbeitet werden.

Die ‚Eva-Medea‘ im Dramenprolog

Maria beginnt – siehe oben die Verse 1–9 – ihre an Himmel und Erde gerichtete Anklage der am unglücklichen Zustand der Welt Schuldigen (56–58), für den sie ihren Sohn jetzt leiden sehen muss, im Paradies bei Evas äußerstem Frevel (τόλμημα . . . παντότολμον, 5). Zu diesem habe Eva sich infolge des listigen Planens der Schlange hinreißen lassen, indem sie durch diese verführt (ἡπατημένη, 4), mit Liebe geschlagen (ἔρωτι θυμὸν ἐκπεληγμένη, 6) und damit überredet worden sei, von der Frucht her Vergöttlichung zu erhalten (θεώσεως πεισθεῖσα τυχεῖν αὐτόθεν, 7). Eva habe daher sowohl selbst den äußersten Frevel zu tun gewagt (5) als auch ihren Ehemann Adam dazu überredet, von der Frucht zu essen (8).

Evas Verführung durch die Schlange mittels der List, Gott wolle mit seinem Verbot, vom Baum der Erkenntnis zu essen, bloß verhindern, dass Eva und Adam gottgleich würden, ist als Begründung für Evas frevelhaftes Tun aus Genesis 3 hinreichend bekannt. Signalwörter hierfür sind ἡπατημένη (4), welches ἡπάτησεν (Gen 3,13) aufgreift, und θεώσεως (8), welches auf ὡς θεοὶ (Gen 3,5) Bezug nimmt. Nicht auf Gen 3 jedoch geht zurück, dass Eva dabei in ihrem Herzen (θυμός, 6) von einer Liebe (ἔρω, 6) zu ἔρνος getroffen worden sei. Dabei handelt es sich offenbar um eine Ergänzung bzw. eine Exegese von Gen 3. In jedem Fall ist Vers 6 sowohl deshalb auffällig, weil vom Eros Evas in Gen 3 keine Rede ist, als auch deshalb, weil die Formulierung ἔρνος ἔρω Fragen danach aufwirft, um was für eine Art der Liebe es sich dabei eigentlich handelt und wer oder was

ἔρνος ist, das eigentlich den Spross in biologischem wie genealogischem Sinne, also den jungen Baum bzw. den jungen Mann, bezeichnet.

Die zunächst nahe liegende Lesart hierbei ist wohl, ἔρνος (6) mit καρπός (8) gleichzusetzen, das auch in Gen 3 steht, und ebenfalls mit „Frucht“ zu übersetzen, zu deren Verzehr Eva Adam hier im achten Vers überredet. Verwiesen werden kann hierbei bspw. auf eine späte Stelle in Kolluthos' *Raub der Helena* (5./6. Jh.), wo ἔρνος synonym neben μῆλον für den Apfel der Zwietracht steht, welchen Eris während der Hochzeit von Peleus und Thetis mit der Aufschrift „Der Schönsten“ in die Runde der Göttinnen wirft.²⁶

Setzt man also ἔρνος (6) mit καρπός (8) gleich, so muss jedoch die Bedeutung von ἔρως metaphorisiert werden, weil eine in wortwörtlichem Sinne erotische Liebe Evas zu der Frucht in diesem Kontext keinen Sinn ergibt. Entweder wird daher ἔρως mit Homer²⁷ zum einfachen Verlangen/Hunger Evas nach dem Apfel oder aber zum wahnhaften Verlangen/Gier Evas nach ihm,²⁸ welche diesen wie das Schneewittchen der Brüder Grimm im Paradies „angelustert“ habe²⁹. In beiden Fällen – einfaches oder wahnhaftes Verlangen – ist ἔρως jedoch in wortwörtlichem Sinne kein erotisches Verlangen.

Der intertextuell-wortwörtliche Eros der Eva Andererseits ist von Anbeginn des Marienprologs die *Medea* deutlich und eindeutig intertextuell aufgerufen. Denn nicht nur sind, wie bereits weiter oben angesprochen worden ist, die ersten Worte im ersten *Chr.pat.*-Vers identisch mit den ersten des ersten *Medea*-Verses (Εἴθ' ὥρελ', *Chr.pat.* 1 = *Med.* 1), sondern gleich einundzwanzig von den fünfundfünfzig Versen des ersten Prolog-Abschnitts, in dem es um das Paradiesgeschehen und seine Folgen für die Menschheit geht, schreiben sich in den Ammenprolog der *Medea* ein und folgen hierbei bis auf wenige Ausnahmen auch der Vers-Chronologie der Ammenverse.³⁰ Auch der auffällige sechste Vers, in welchem es um die Liebe der Eva geht, schreibt sich in die *Medea* ein, wobei hier lediglich das Objekt der Liebe ausgetauscht worden ist: statt Ἰάσονος (*Med.* 8) heißt es hier nun

²⁶ Kolluthos *Raub der Helena* 60–64: ἐνθεν Ἴρις, πολέμοιο προάγγελον ἔρνος ἐλοῦσα / μῆλον, ἀριζήλων ἐφράσσατο δήνεα μόχθων. / χειρὶ δὲ διηΐσασα μόθου πρωτόσπορον ἀρχὴν / ἐς θαλίην ἔρριψε, χορὸν δ' ὠρινε θεάων. „und dort [= von den Äpfeln der Hesperiden] brach Eris den Apfel, Vorboten und Saat des Krieges, und ersann Ränke, die furchtbare Not erschufen. Sie hob die Hand, warf Keim und Samen der Kämpfe ins Festmahl und entzweite sogleich die Schar der Göttinnen.“ (Übers.: Schönberger, 1993, 37).

²⁷ Hom., *Il.* 1,469: αὐτὰρ ἐπεὶ πόσιος καὶ ἐδητύος ἐξ ἔρον ἐντο / ... „Aber nachdem die Begierde nach Trank und Speise gestillt war, ...“ (Übers.: Rupé, ¹²2004, 31). Vgl. auch *Il.* 24,227: γόου ἐξ ἔρον („Verlangen nach Klagen“).

²⁸ Vgl. Aischyl., *Ag.* 341f.: ἔρως δὲ μή τις πρότερον ἐμπίπτῃ στρατῶι / πορθεῖν ἃ μὴ χρή, κέρδεσιν νικωμένους. „Nur Gier nicht mög vorher noch fallen auf das Heer / Zu schänden Heiliges, von der Habsucht übermannt!“ (Übers.: Werner, ⁶2005, 239). Vgl. auch Hdt. 5,32: ἔρωτα σχὼν τῆς Ἑλλάδος τύραννος γενέσθαι (über Pausanias Machthunger); Thuk. 6,24: καὶ ἔρως ἐνέπεσε τοῖς πᾶσιν ὁμοίως ἐκπλεῦσαι (über den Machthunger/die Kriegslust der Athener vor der Sizilienexpedition); Isokr., *or.* 10,52: Τοσοῦτος δ' ἔρως ἐνέπεσεν τῶν πόνων καὶ τῆς στρατείας ἐκείνης, οὐ μόνον τοῖς Ἕλλησι καὶ τοῖς βαρβάρους, ἀλλὰ καὶ τοῖς θεοῖς, ὥστ' ... (über die Kriegslust aller am trojanischen Krieg Beteiligten).

²⁹ Brüder Grimm, *Schneewittchen*: „Schneewittchen lusterte den schönen Apfel an, und ... konnte ... nicht länger widerstehen, streckte die Hand hinaus und nahm die giftige Hälfte.“

³⁰ Siehe Anm. 23.

ἔρρους. Musste in der bisher vorgeschlagenen Lesart – ἔρρος (6) = καρπός (8 und Gen 3) – ἔρρος metaphorisiert werden, um mit der Frucht als ‚Liebes‘objekt sinnvoll zu werden, so ergibt sich nun infolge des intertextuellen Dialogs zwischen dem Ammen- und dem Marienprolog auch die Möglichkeit ἔρρος in wortwörtlichem, also dezidiert un-metaphorischem Sinne als erotische Liebe zu lesen.

Diese Lektüremöglichkeit wird dadurch unterstützt, dass es sich bei dem Ausdruck ἔρρους ἔρωτι um eine Auffälligkeit im Text handelt, über welche der Leser ‚stolpert‘. Und zwar ‚stolpert‘ der Leser über ἔρρους ἔρωτι deshalb, weil erstens vom Eros der Eva in Gen 3, vor dessen Hintergrund der Leser die Erzählung vom Paradiesgeschehen im Marienprolog zweifelsohne liest, keine Rede ist, zweitens weil der Eros Evas nicht ohne die metaphorische oder andersartige Mit- und Umarbeit des Lesers im Marienprolog sinnvoll wird – denn eine in wortwörtlichem Sinne erotische Liebe Evas zum Apfel ergibt in diesem Kontext keinen Sinn –, und drittens weil sich in dem Vers, in welchem vom Eros Evas zu lesen ist, zusätzlich auch noch ein für den Leser relativ durchsichtiges Zitat eines *Medea*-Verses finden lässt, in welchem es um eine in wortwörtlichem Sinne erotische Liebe geht.

All dies kann dahingehen wirksam werden, dass der Ausdruck ἔρρους ἔρωτι als Störung der Textoberfläche wahrgenommen wird, dabei aber nicht nur zur metaphorischen Umarbeitung durch den Leser aufruft, sondern auch – und das ist in diesem Kontext sogar wichtiger – zur intertextuellen Mitarbeit durch ihn, zumal ja dieses Euripides-Zitat in den seit Beginn des Marienprologs deutlich aufgerufenen Ammenprolog der *Medea* hineinweist. Der Ausdruck ἔρρους ἔρωτι fügt sich dabei im wahrsten (Cento-)Sinne des Wortes nicht *nahtlos* in den Cento-Text ein, sondern überall an seinen ‚Nähten‘ „schießt“, in den Worten Herzogs, der *Medea*-Kontext in den Marienprolog „über“,³¹ weil ja der Ausdruck aufgrund der durch ihn verursachten Störung *deutlich* und aufgrund der von Beginn an etablierten intertextuellen Nähe des Marienprologs zum Ammenprolog *eindeutig* aus dem *Chr.pat.* in die *Medea* verweist, aus welcher diese Formulierung abzüglich der unterschiedlichen Liebesobjekte (Jason : ἔρρος) übernommen worden ist.

Das Motiv der erotischen Liebe (ἔρρος) ergibt dabei in wortwörtlichem Sinne zwar in seinem angestammten Kontext in der *Medea* mit Jason als Objekt einen Sinn, nicht aber – zumindest nicht unmittelbar – in seinem neuen Kontext des *Chr.pat.*, wo es infolge des Objektwechsels (Jason : ἔρρος) seinen unmittelbaren Sinnzusammenhang verloren hat. Der *Medea*-, „Überschuss“ (Herzog) aber macht den Ausdruck ἔρρους ἔρωτι auch ohne metaphorische Abschwächung sinnvoll, indem er den Vers ἔρρους ἔρωτι θυμὸν ἐκπεπληγμένη (6) mit der Bedeutung des achten *Medea*-Verses, welchen der sechste *Chr.pat.*-Vers zitiert, quasi unterfüttert. Denn mittelbar über den Umweg der Übertragung und Miteinbeziehung des

³¹ Herzog spricht vom „inhaltlichen Überschuss“, welcher „bei der Paraphrase eines neuen Stoffes nicht nur in Kauf genommen, sondern bewusst und ständig als Kontrast genutzt“ wird – mit der Folge, dass eben im Cento, entgegen Ausonius’ technischen Regeln der Cento-Schreibung, „nicht mehr nur Form und Inhalt, sondern Inhalt und Inhalt“ sich gegenüber treten (Herzog, 1975, 10). Vgl. hierzu ausführlicher oben S. 71.

ursprünglichen Sinnzusammenhangs aus der *Medea* in den Marienprolog, d.h. unter Aufrechterhaltung und Übertragung der *Medea*-Sinnwelt auf die des *Chr.pat.*, wird der ἔρως der Eva zum ἔρνος, welcher sie ihren Frevel begehen lässt, in wortwörtlichem, d.h. explizit un-metaphorischem Sinne zu einem erotischen, eben wie der ἔρως Medeas zu Jason.

Und nun endlich kann auch in Anschlag gebracht werden, dass ἔρνος, sieht man von der späten Kolluthos-Stelle ab,³² eigentlich nicht die Frucht/den Apfel bezeichnet, sondern den Spross im biologischen („Baum“) und genealogischen Sinne („Mann“). Ergebnis dieses intertextuellen und damit in Bezug auf ἔρως auch wortwörtlichen Lektüre-Prozesses ist, dass sich die beiden Frauen (Eva : Medea) und die Objekte ihrer Liebe (ἔρνος : Jason) dermaßen aneinander annähern, dass aus ἔρνος, der Frucht, ἔρνος, die Schlange oder Satan in Mannesgestalt, wird, dessen in wortwörtlichem Sinne erotischer Verführung Eva, wie die Medea der des Jason, nicht widerstehen kann. Am Ende dieses Lektüre-Prozesses steht nicht nur eine quasi zur Medea gewordene Eva, welche aus blinder Liebe wider besseren Wissens ihren Vater – Gott bzw. Aietes – verrät und die Heimat – Paradies bzw. Kolchis – verlassen muss, sondern auch eine Eva, welche wie Medea am Ende einer durch ihren ersten Frevel gegen Vater und Heimat aus Liebe in Gang gesetzten Unglückskette ihre Kinder (= die Menschheit) wie Medea ‚ermordet‘ bzw. für deren Tod direkt verantwortlich ist.

Für diese intertextuell-wortwörtliche Lesart Evas Frevels als erster erotischer Liebe zur Schlange oder zu Satan in Mannesgestalt kann auf eine Vielzahl eindeutig erotischer Exegesen des Genesisgeschehens insbesondere ab dem ersten nachchristlichen Jahrhundert verwiesen werden, welche aus Gen 3 „eine Geschichte voll körperlicher Sinnlichkeit“ machen, um in der „Sinnlichkeit und Sexualität . . . , verbunden mit der Frau, den Anfang der Sünde festzumachen“.³³

So setzt bspw. das *slavische Henochbuch* (1. Jh. n. Chr.³⁴) die Verführung Evas durch Satan mit ihrer Berührung durch diesen gleich, wenn hier steht: Satan „ging in das Paradies hinein und verführte die Eva. Den Adam aber berührte er nicht.“³⁵ Im vierten Makkabäerbuch (1. Jh. n. Chr.) betont die makkabäische Mutter nach dem Martertod ihrer sieben Söhne, dass – im (unausgesprochenen) Gegensatz zu Eva – der „Verderber/Verführer“ (φθορεύς) sie nicht an einem einsamem Ort auf dem Feld „verdorben/verführt“ (ἐφθειρέν), und dass die „verführerische Schlange“ (ἀπάτης ὄφις) ihre keusche Jungfräulichkeit nicht „geschändet“ (ἐλυμήνατό) habe.³⁶ Im Protevangelium des Jakob (2. Jh. n. Chr.) befürchtet

³² Siehe oben S. 102 mit Anm. 26.

³³ Küchler, 1986, 48.

³⁴ Böttrich, 1995, 813.

³⁵ slHen 31,6 (Übers.: Böttrich, 1995, 927).

³⁶ 4Makk 18,7–9a: 7 Ἐγὼ ἐγενήθην παρθένος ἀγνή οὐδὲ ὑπερέβην πατρικὸν οἶκον, ἐφύλασσον δὲ τὴν ὥκοδομημένην πλευράν. 8 οὐδὲ ἐφθειρέν με λυμεὼν ἐρημίας φθορεὺς ἐν πεδίῳ, οὐδὲ ἐλυμήνατό μου τὰ ἀγνὰ τῆς παρθενίας λυμεὼν ἀπάτης ὄφις. 9 ἔμεινα δὲ χρόνον ἀμῆς σὺν ἀνδρί. „7 Ich war eine reine Jungfrau und überschritt nicht die Schwelle meines Vaterhauses; vielmehr hütete ich meine ‚erbauter Rippe‘. 8 Nicht schändete mich an einsamem Ort ein Verderber, ein Schänder auf dem Felde; nicht verdarb mir meine keusche Jungfräulichkeit ein trügerischer, schlangengleicher Verderber. In meiner Jugendblüte Zeit blieb ich mit meinem Mann verbunden.“ (Übers.: Rieckel, 1928, 728).

Joseph, der von einer längeren Abwesenheit bei seinen Bauten nach Hause zurückkehrt und dort seine Frau Maria in anderen Umständen sieht, dass sich an ihm „die Geschichte (Adams) wiederholt“ habe. Er ruft daher aus: „Denn wie Adam zu der Stunde seines Gebets (abwesend) war und *die Schlange kam und Eva allein fand, sie betrog* und so befleckte, so ist es auch mir widerfahren.“³⁷

Auch in den rabbinischen Auslegungsmidrachim zur Genesis tritt die Vorstellung einer geschlechtlichen Zusammenkunft Evas mit der Schlange immer wieder zu Tage, wenn hier die Schlange Eva sexuell begehrte, nachdem/weil sie Eva und Adam beim Beischlaf beobachtet hatte,³⁸ wenn hier die Schlange aus Eifersucht „Adam töten und Hawa nehmen“ will,³⁹ wenn hier Eva mit „Samael, the angel of death“, den bösen Kain zeugt,⁴⁰ oder wenn es hier heißt, dass „[a]ls die Schlange der Hawa beiwohnte, ... ,er‘ [mit Subjektwechsel, Anm. d. Verf.] in sie die Lust [goss]“⁴¹.

Im dreiundzwanzigsten Kapitel der Apokalypse Abrahams (1. Jh. n. Chr.) werden das Essen der Frucht, der geschlechtliche Verkehr zwischen Eva (= der „Begierde“) und Adam (= dem „Trieb“) und die erotische Verführung durch Schlange (= die „Gottlosigkeit ihres Unternehmens“) zu einem einzigen Bild der erotischen Ursünde der Menschheit verwoben.⁴² Bei Philon ist es im 1. Jh. Eros, welcher die entscheidende Rolle beim Sündenfall spielt, insofern er in Adam und Eva das Verlangen (πόθος) nach der geschlechtlichen Zusammenkunft erregte, aus welcher die körperlichen Lüste als der Anfang aller ungerechten

³⁷ ProtEvJak 13,1:Μήτι ἐν ἐμοὶ ἀνεκεφαλαιώθη ἡ ἱστορία τοῦ Ἀδάμ· Ὡσπερ γὰρ Ἀδάμ ἦν ἐν τῇ ὥρᾳ τῆς δοξολογίας αὐτοῦ καὶ ἦλθεν ὁ ὄφις καὶ εὔρεν τὴν Εὐάν μόνην καὶ ἐξηπάτησεν αὐτὴν καὶ ἐμίανεν αὐτήν, οὕτως καὶ μοὶ συνέβη. (Übers.: Cullmann, ³1959, 285, Kursive im Original).

³⁸ GenR 18: Die Schlange „fiel über Adam und Eva her“, weil sie sie „nämlich mit dem Beischlafe beschäftigt [sah] und in Folge dessen ... Lust zu ihr [bekam]“ (Übers: Wünsche, 1881, 81); GenR 20: „Das böse Wesen ... sprang auf sie [(= Eva)] ...; sie hatte nämlich gesehen, dass sie mit dem Begattungsgeschäfte zu tun hatten, da erwachte in ihr die Begierde.“ (Übers.: Wünsche, 1881, 417).

³⁹ bSota 9b (Übers.: Küchler, 1986, 48).

⁴⁰ Targum Ps-Jonathan 4,1 vgl. 5,3 (Übers.: Maher, 1992, 31).

⁴¹ bJebamot 103b = bAboda Zara 22b (Übers.: Küchler, 1986, 49).

⁴² „1 Schau noch in der Darstellung, wer Evas Verführer gewesen ist und welches die Frucht des Baumes ist ... 3 Und ich schaute in die Darstellung, und meine Augen richteten sich auf die Seiten des Gartens Eden, und da sehe ich einen Mann von sehr hoher Gestalt und schrecklicher Breite, von unvergleichlichem Aussehen; dieser umarmte sich mit einem Weib, das im Aussehen und in der Gestalt dem Manne gleichsah, und sie standen unter einem Baum im Garten Eden. 4 Und die Frucht dieses Baumes war einer Weintraube ähnlich. 5 Und hinter dem Baum stand etwas wie eine Schlange, sie hatte Hände und Füße, die denen eines Menschen glichen, und an den Schultern Flügel, sechs rechts und sechs links; und sie hielt in der Hand eine Traube vom Baum. 6 Und die lockte die beiden herbei, die ich umschlungen gesehen hatte. 7 Und ich sprach: ‚Wer sind die beiden, die sich umschlingen, oder wer ist derjenige, der zwischen ihnen ist, oder was ist die Frucht, die sie essen, Starker Urewiger?‘ 8 Und er sprach: ‚Dies ist der Trieb der Menschen, dies ist Adam; und dies ist ihre Begierde auf Erden, dies ist Eva; und das, was zwischen ihnen ist, das ist die Gottlosigkeit ihres Unternehmens zum Verderben, das ist Asasel selbst.‘“ (ApkAbr. 23. Übers.: Philonenko-Sayar und Philonenko, 1982, 445f.).

und ungesetzlichen Handlungen hervorgingen.⁴³ Und in den *Kapiteln des Rabbi Eliezer*⁴⁴ changiert die Liebe der Eva, welche hier für den Garten und die Frau steht, zwischen ihrer erotischen Liebe zum Baum und ihrer erotischen Liebe zum Mann – zuerst zu Satan, mit welchem sie Kain, dann zu Adam, mit welchem sie Abel zeugt – in ganz ähnlicher Weise wie im Marienprolog, wo von der Liebe Evas zum ἔρως („Baum/Mann“) die Rede ist.⁴⁵

Das Unrecht tun Evas besteht in all diesen Texten aus dem in der Menschheitsgeschichte zum ersten Mal erfolgten Stillen eines von Eva erstmalig empfundenen sexuellen Verlangens. Die erste geschlechtliche Zusammenkunft erfolgt dabei entweder zwischen Eva und der Schlange (GenR 18, GenR 20, bSota 9b, ProtEvJak 27,9–16, Rabbi Eliezer), durch welche Eva herabgesetzt wurde (4Makk 18,7–9a), oder durch welche Eva die Lust eingegeben wurde (bJebamot 103b), oder durch welche das Böse in Gestalt des Brudermörders Kain geboren wurde (Targum Ps-Jonathan 4,1 u. 5,3, PRE 21), oder zwischen Eva und Adam mittels der Schlange (ApkAbr 23) bzw. mittels Eros, woraus die körperlichen Lüste als Beginn allen Unrechts hervorgingen (Phil., *Op.* 151). Zurückgehen wohl all diese erotischen Exegesen auf Gen 3 selbst, in welchem sowohl die verführerische Schönheit des Apfels betont wird⁴⁶ als auch das Verführen der Eva durch die Schlange mit ἀπατᾶν⁴⁷

⁴³ Phil., *Op.* 152: ἔρως δ' ἐπιγενόμενος καθάπερ ἑνὸς ζώου διττὰ τμήματα διεστηκότα συναγαγὼν εἰς ταῦτόν ἀρμόττεται, πόθον ἐνιδρυσάμενος ἑκατέρω τῆς πρὸς θάτερον κοινωνίας εἰς τὴν τοῦ ὁμοίου γένεσιν. ὁ δὲ πόθος οὗτος καὶ τὴν τῶν σωμάτων ἡδονὴν ἐγέννησεν, ἥτις ἐστὶν ἀδικημάτων καὶ παρανομημάτων ἀρχή, δι' ἣν ὑπαλλάττονται τὸν θνητὸν καὶ κακοδαίμονα βίον ἀντ' ἀθανάτου καὶ εὐδαίμονος. „Nun trat die Liebe hinzu, die sie wie zwei getrennte Hälften eines Wesens vereinigte und zusammenfügte, indem sie beiden das Verlangen nach inniger Gemeinschaft einflösste zur Erzeugung eines ähnlichen Wesens. Dieses Verlangen erzeugte aber auch jene Wollust des Körpers, die der Anfang ungerechter und ungesetzlicher Handlungen ist, um derentwillen die Menschen das sterbliche und unglückliche Leben für ein unsterbliches und glückseliges eintauschten.“ (Übers.: Cohn *et al.*, 1962, 81f.). Vgl. Baer, 1970, 37: „the sin of the first man was the result of sexual desire. Desire (πόθος) beget bodily pleasure (ἡ τῶν σωμάτων ἡδονή), and pleasure was the 'the beginning of wrongs and violation of the law.' For its sake mankind exchanged a life of immortality and bliss for one of mortality and wretchedness. In turning to the woman and submitting to sexual desire, the first man became involved in the created world in a new way, thus choosing 'that fleeting and mortal life, which is not life at all, but a period of time ... full of misery' ... Man sought for the fulfillment of his life in terms of the created world rather than the Creator, and thus was doomed to die“.

⁴⁴ Zwar ist die letzte Redaktion der *Piqe de Rabbi Eliezer* (PRE), d.h. der *Kapitel des Rabbi Eliezer*, erst in den 20er und 30er Jahren des 9. Jh. erfolgt, doch finden sich hier weitaus mehr Zeugnisse, welche auf sehr viel ältere Traditionen zurückreichen (Jubiläenbuch, 1 Henoch, syrischer Baruch, Leben Adams und Evas). Vgl. hierzu Börner-Klein, 2004, XXXIX–XLVIII.

⁴⁵ Unter dem Verweis auf Deut 20,19 (μὴ ἄνθρωπος τὸ ξύλον τὸ ἐν τῷ ἀγρῷ εἰσελθεῖν ἀπὸ προσώπου σου εἰς τὸν χάρακα: „Die Bäume auf dem Felde sind doch nicht Menschen, dass du sie belagern müsstest!“ (Übers.: Lutherbibel) heißt es bei Rabbi Eliezer, dass der Baum in Gen 3 für den Mann und der Garten für die Frau stehe, und dass: „Wie dieser Garten, in dem alles, was gesät wird, aufsprösst und hervorbringt, so empfängt und gebiert diese Frau alles, was von ihrem Mann gesät wird. Er [= Samael], Anm. d. Verf.: unter Hinweis auf Börner-Klein, 2004, 222, Anm. 2] kam zu ihr, auf der Schlange reitend, und sie wurde schwanger mit Kain. Und danach [kam Adam zu ihr und] sie wurde schwanger mit Abel ...“ (PRE 21, Übers.: Börner-Klein, 2004, 222).

⁴⁶ Gen 3,6: καὶ εἶδεν ἡ γυνὴ ὅτι καλὸν τὸ ξύλον εἰς βρῶσιν καὶ ὅτι ἀρεστὸν τοῖς ὀφθαλμοῖς ἰδεῖν καὶ ὠραῖόν ἐστιν τοῦ κατανοῆσαι ... „Und die Frau sah, dass von dem Baum gut zu essen wäre und dass er eine Lust für die Augen wäre und verlockend, weil er klug machte ...“ (Übers.: Lutherbibel).

⁴⁷ Gen 3,13: Ὁ ὄφις ἡπάτησέν με „Die Schlange hat mich verführt“ (Übers.: Lutherbibel). Im Marienprolog wird dies als eines der ersten Attribute der „unglücklichen Mutter des Menschengeschlechts“ aufgegriffen: μήτηρ γένους δύστηνος ἡπατημένη (4). Eine erotische Rezeption von Gen 3,13 (Ὁ ὄφις ἡπάτησέν με) legen auch 1 Tim 2,14 oder 2 Kor 11,2f. nahe. Ob diese in Gen 3 selbst beabsichtigt oder nur

bezeichnet wird, welches zwar nicht zwingend,⁴⁸ so doch aber oft – auch in biblischen Kontexten – im Sinne der sexuellen Verführung gebraucht wird.⁴⁹

Vor dem Hintergrund also, dass die christlich-jüdische Tradition das Paradiesgeschehen (teilweise) eindeutig sexuell versteht, und dass ἀπατᾶν, das in Gen 3,13 gebraucht und in Vers 4 des Marienprologs als eines der ersten Attribute der „unglücklichen Mutter des Menschengeschlechts“ aufgegriffen wird (μήτηρ γένους δύστηνος ἡπατημένη), in zahlreichen biblischen Kontexten für die sexuelle Verführung steht,⁵⁰ scheint es durchaus nicht abwegig, Vers 6 des Marienprologs ebenfalls in diesem wortwörtlich erotischen Sinne zu verstehen. Hinzukommt, dass die erotische Liebe auch durch den Kontext der *Medea*, welchen der sechste Vers zitiert, in den Marienprolog „überschießt“. Eva begeht in dieser intertextuell-wortwörtlichen Lesart wie Medea, über welche sie also lesbar ist, aus erotischer Liebe den Übertritt über das Verbot Gottes, ihres Vaters, weil sie wie Medea anstelle diesem zu gehorchen, lieber ihrer erotischen Leidenschaft für einen Mann folgt.

Doch unterstützt wird diese intertextuell-wortwörtliche Lesart von Evas Frevel als erster erotischer Leidenschaft zur Schlange oder zu Satan in Mannesgestalt nicht nur durch die eben angerissene Vielzahl eindeutig erotischer Exegesen des Genesis-Geschehens, sondern auch – und das ist in diesem Kontext wichtiger – vom Marienprolog selbst, der in seinem zweiten Teilabschnitt (A.2) von dem Verrat einer Frau (γυνή, 33) an ihrem Ehemann, also vom Ehebruch einer Frau, spricht, welche leicht als Eva identifiziert werden

angelegt ist, darüber herrscht eine Kontroverse. Siehe hierzu ausführlich Küchler, 1986.

⁴⁸ ἀπάτη, ἀπατᾶν bezeichnet im klassischen Griechisch, wie im hellenistischen Lexikon des Moeris (3. Jh. v. Chr.) zu lesen ist, den Betrug, im ‚modernen‘ (hellenistischen) Griechisch aber den Genuss (Lexikon des Moeris, Eintrag 132 Hansen: ἀπάτη ἢ πλάνη παρ’ Ἀττικοῖς· ἀπάτη ἢ τέρψις παρ’ Ἑλλήσιν.). Küchler spricht von einer „Entwicklungslinie: ‚in die Irre führen‘ – ‚eine Frau verführen‘ – ‚eine Frau genießen‘ – ‚Genuss haben‘“ (Küchler, 1986, 38) und verweist dabei auf Spicq, 1978, 2,116, Anm. 6: „Si l’on se tenait à la sémantique biblique, on pourrait expliquer l’évolution à partir des emplois d’ἀπάτη-ἀπατᾶν: ‚séduire une femme‘ (*Ex.* xxii,16; *Jug.* [= Richt] xiv,15; xvi,5; *Dan. Suz.* 56 [= Dan 13,56]; *Judith* xii,16)“. Schon Xenophon aber zeigt, wie der Betrug in erotischem Kontext zur auf Lug und Trug aufgebauten erotischen Verführung wird bzw. wie diese zwei Bedeutungsnuancen von Betrug und Verführung changieren und zusammengehen, wenn hier Isomachos seiner Ehefrau das Schminken auszureden versucht, indem er ihre dadurch zugelegten Reize als trügerisches Machwerk abtut (Xen., *Oec.* 10,8).

⁴⁹ Und zwar für die Verführung von einem Mann durch eine Frau: So in Richt 14,15, wo Simsons Frau dazu aufgefordert wird, ihren Mann zu verführen (ἀπάτησον), damit er ihr die Lösung eines Rätsels offenbare; in Richt 16,5, wo Delila dazu aufgefordert wird, Simson zu verführen (ἀπάτησον), um herauszufinden, wodurch seine Kraft so groß ist; in Dan 13,56, wo Daniel erklärt, dass die zwei Richter von der Schönheit der Susanne verführt worden seien. Oder für die Verführung einer Frau durch einen Mann: So in Ex 22,15, wo von dem Gesetz die Rede ist, dass, wer eine Jungfrau verführt (ἀπατήσῃ) und mit ihr schläft, sie auch zur Frau nehmen muss; in Jud 12,16, wo Holofernes lange auf eine günstige Gelegenheit wartet, Judith zu verführen (ἀπατήσῃ). Auch in den Testamenten der zwölf Patriarchen steht es mehrfach für die Verführung von Männern durch Frauen mittels erotischer Reize: So im TestJud 11,2; 12,3; 13,3, wo Juda dem ἀπατᾶν der Batschua unterliegt; im TestJos 9,5, wo die Schönheit des entblößten Körpers der Frau des Potifar πρὸς ἀπάτησιν ‚geschmückt‘ ist; im TestRub 5,2,5, wo Frauen allgemein auf dem Gebiet der erotischen ἀπάτη bewandert sind. Auch steht es hier aber für die allgemeine, d.h. nicht nur durch die erotische Ausstrahlung einer Frau veranlasste, Verführbarkeit des Menschen zum Schlechten: Bspw. im TestZab 9,7, wo die Menschheit „Fleisch und Geist“ der ἀπάτη ist, oder im TestNaf 3,1, wo die ἀπάτη für die Seele in „eitlen Worten“ liegt. Im Neuen Testament wird es dagegen vornehmlich in nicht- oder nicht explizit erotischem Zusammenhang als „Betrug, betrügen“ gebraucht, so Küchler, 1986, 38, welcher als Ausnahme auf Mk 4,19 ἀπάτη τοῦ πλούτου καὶ αἱ περὶ τὰ λοιπὰ ἐπιθυμίαι verweist.

⁵⁰ Siehe Anm. 49.

kann.

Der Ehebruch Evas wie der γυνή Deutlich zitieren die Verse des zweiten Teilabschnitts (A.2) einerseits Jasons Ehebruch an Medea, andererseits die unglückselige Entzweiung Medeas von Jason, welche die Amme in der *Medea* als Folge des Ehebruchs Jasons an Medea betrachtet. Jasons Ehebruch an Medea sieht die Amme in der *Medea* also als Ursache dafür, dass jetzt Hass und Feindschaft zwischen den Eheleuten herrschen, was Heil und Wohlergehen grundsätzlich verunmöglicht. Im *Chr.pat.* jedoch wird der Ehebruch Jasons an Medea auf die Frau (γυνή, 33) übertragen und mit Medeas Entzweiung von Jason zusammengebracht, so dass also die γυνή im *Chr.pat.* einerseits zum ehebrechenden Jason (προδούσης, 38 statt προδοῦς, *Med.* 17), andererseits zur sich dadurch mit diesem entzweigenden Medea (διχοστατῆι, 33 = *Med.* 15) wird, und als Folge davon, wie Medea zur Quelle des größten Unheils (= Gegenteil von μεγίστη ... σωτηρία, 32) wird, nämlich zur Quelle des Todes der Kinder (= der Menschheit, vgl. 50).

Wie weiter oben bereits dargelegt worden ist, spricht vielerlei dafür, dass die Eva aus dem Teilabschnitt (A.1) und die Frau aus dem Teilabschnitt (A.2) mit einander gleichgesetzt werden dürfen: Erstens dass Eva von Gen 2,22 an, bevor sie in Gen 3,20 von Adam den Namen ‚Eva‘ erhält, lediglich als γυνή bezeichnet wird; zweitens dass sowohl Adam in Abschnitt A.1 als auch der Mann in A.2, an welchen die Eva aus A.1 bzw. die γυνή aus A.2 Verrat begehen, als πόσις (8 u. 36) bezeichnet werden; drittens dass dieselbe intertextuelle Referenzfigur Medea sowohl für die Eva aus A.1 als auch für die γυνή aus A.2 verwendet wird; viertens dass sich die Art des Unrechttuns der Eva aus A.1. und der γυνή aus A.2 (Verrat) sowie die Auswirkungen dieses Unrechttuns (Unglücksketten) so sehr ähneln.

Mit der Unterfütterung des Unrechttuns der γυνή aus A.2 mit dem *Medea*-Kontext wird also aus der Verrat (προδοῦσης, 38) am Ehemann begehenden Ehefrau die ehebrechende Frau (wie Jason) und damit auch die Eva aus Abschnitt A.1, welche mit der Frau aus A.2 gleichgesetzt werden darf, zur mit ἔρνος Ehebruch an Adam begehenden Ehefrau.

Andererseits aber scheint die Identität zwischen der Eva aus Teilabschnitt (A.1) und der γυνή aus Teilabschnitt (A.2) weder zwingend noch als solche auch beabsichtigt. Vielmehr scheint durch die Allgemeinheit in der Bezeichnung γυνή eine Offenheit in der Bezugnahme angestrebt, wer diese Frau ist oder sein soll, – im Gegensatz zu πλευρᾶς φύμα (3), welches eindeutig mit Eva zu identifizieren ist.⁵¹ Hinzukommt, dass, wie weiter oben bereits dargelegt worden ist,⁵² sowohl der gnomische Charakter des ὅταν-Temporalsatzes als auch die Rede von einer Unglückskette, in welcher sich in einer Folge neues an altes Unglück reiht (40–42), dafür spricht, dass der erste Verrat Evas/der γυνή an Adam bloß der Auslöser für weitere Verrate von Frauen (= γυναί) an ihren Männern (= πόσις) ist, die den Fehler der ersten Frau (= Eva) an ihrem πόσις (= Adam) mit ebenso verheeren-

⁵¹ Vgl. Gen 2,21f.

⁵² Siehe oben S. 98.

der Wirkung wiederholen, und damit also dafür, dass mit γυνή sowohl Eva als auch jede beliebige Frau in der Folge Evas gemeint ist.

Infolge des intertextuellen Dialogs der entsprechenden Verse im *Chr.pat.* mit der *Medea* werden sowohl die Eva aus A.1 als auch die γυνή aus A.2 über die Medeafigur lesbar, welche Verrat am Ehemann begeht, indem sie ihm zu schaden sucht. Zur Folge hat dies, dass die Medea-Figur nach Evas erstem Ehebruch am Ehemann im Paradies mit Todesfolge ihrer Kinder (= der Menschheit) das sich in der Menschheitsgeschichte immer wieder wiederholende Paradigma der Frau darzustellen scheint, welche wie ihre Mutter, Eva bzw. ‚Eva-Medea‘, aus denselben Gründen⁵³ dasselbe Vergehen⁵⁴ mit denselben Folgen⁵⁵ begeht.

Doch wie kann die ehebrechende Frau zum Paradigma der Frau schlechthin werden? Denn nicht jede Frau lässt sich zum Ehebruch verführen, und nicht jeder Ehebruch führt zum Tod der Kinder. Und wie hängen der Ehebruch Evas (6) und Adams Kosten von der Frucht zusammen, zu dem er von Eva überredet wird (8)? Die Beantwortung dieser Fragen gelingt nur, wenn aus der intertextuell-wortwörtlichen Lesart des erotischen Ehebruchgeschehens mit Todesfolge im Paradies (‚Eva-Medea‘) wie später (γυνή-Medea‘) in einem dritten Schritt eine allegorische Lesart wird – und zwar eine allegorische Lesart, wie sie von Philon in *De fuga et inventione* vorgebracht wird. Zu dieser leiten sowohl die inhaltliche Parallele, das Paradiesgeschehen überhaupt als Ehebruchgeschehen aufzufassen, als auch wortwörtliche Bezugnahmen wie bspw. die von γνησίῳ πόσει (36) zu τὸν γνήσιον ἄνδρα (*Fug.* 189⁵⁶). Plausibilisiert wird diese Lesart schließlich durch eine Reihe von Phänomenen im Marienprolog sowie im *Chr.pat.* insgesamt, welche durch eine philonisch-allegorische Lesart des Paradiesgeschehens im Marienprolog besser erklärt werden können.

Der philonisch-allegorische Eros/Ehebruch ‚Evas‘ Immer wieder behandelt Philon in seinem umfangreichen Werk den Mythos von der Erschaffung des Menschen und dem Paradiesgeschehen aus Gen 2 und 3.⁵⁷ Das Geschehen im Paradies, das sich dort zwischen der Schlange, Eva und Adam abspielt, stellt für Philon die Zerstörung einer ursprünglich göttlich-gerechten Einheit zwischen zwei Teilen eines (ursprünglichen) Ganzen dar. Dieses Ganze besteht im Genesismythos aus dem Mann, Adam, und der Frau, Eva, und wird von Philon sowohl als Einheit zwischen Proto-(Ehe)Mann und Proto-(Ehe)Frau – wie bisher auch im Marienprolog – gedeutet als auch als Einheit zwischen Verstand (νοῦς) und sinnlicher Wahrnehmung (αἴσθησις) in der Seele des ersten Menschen, Adam.

Für Philon ist der Adam im Paradies der erste empirische Mensch (πρῶτος ἄνθρω-

⁵³ ἔρωτι θυμὸν ἐκπεπληγμένη (6) : ἔρωτι θυμὸν ἐκπλαγεῖς (*Med.* 8).

⁵⁴ Ehebruch (προδοῦσης, 38) / Entzweiung (διχοστατῆι, 33) mit dem Ehemann.

⁵⁵ Größtes Unheil (= Gegenteil von μεγίστη ... σωτηρία, 32) = Tod der Kinder.

⁵⁶ Siehe das Zitat weiter unten auf S. 110.

⁵⁷ Insbesondere Phil., *Op.* 151–179; *LA* Buch 2 (zu Gen 2: Erschaffung der Frau) und 3 (zu Gen 3: zum Essen der Frucht); *QG* 1,23–53. Auf die vielen kleineren Passagen in Philons Werks zu diesem Thema geht bspw. Baer, 1970, 14–44 ein.

ποῦς),⁵⁸ in welchem sich die beiden Seelenteile – der verstandesgemäße, männliche νοῦς, welcher von Philon auch ‚Adam‘ genannt wird, und die sinnlich wahrnehmende, weibliche αἴσθησις, welche bei Philon auch ‚Eva‘ heißt, – zu einer ganz spezifischen Ordnung und Harmonie in der Seele Adams miteinander verbinden.⁵⁹ Die Seelenordnung Adams ist harmonisch, weil in ihr natürlicherweise, d.h. göttlich-gerechterweise, der Geist (‚Adam‘) als der bessere Seelenteil über die sinnliche Wahrnehmung (‚Eva‘) als den schlechteren Seelenteil herrscht.⁶⁰ In der ursprünglich harmonischen Seelenordnung im ersten Menschen (Adam) im Paradies herrscht also der männliche νοῦς natürlicherweise über die weibliche αἴσθησις, welche ihm als seine „Gehülfin und Bundesgenossin“⁶¹ zuarbeitet, und von welcher er sich bei der „Aufnahme von Farben, Tönen, Geschmack, Gerüchen und anderen Dingen bedienen lasse, da er durch sich allein ohne die sinnliche Wahrnehmung sie zu erfassen nicht imstande war“.⁶² Diese beschränkt sich aber auf eine dem männlichen Seelenteil untergeordnete Rolle – mit der Folge, dass der νοῦς „die Beschaffenheit der Körper wie ein *Herr* ... betrachten“⁶³ könne.⁶⁴

Dasjenige Ereignis aber, welches diese ursprünglich göttlich-gerechte Seelenharmonie zwischen dem weiblichen und männlichen Seelenteil im ersten Menschen, Adam, umkehrt und damit in der Menschheitsgeschichte auch nachhaltig zerstört, ist für Philon der Ehebruch ‚Evas‘, der αἴσθησις, an ihrem Ehemann, ‚Adam‘, dem νοῦς (*Fug.* 189–191)⁶⁵:

ἀποκάθεται δὲ αἴσθησις ... ὅταν νοῦν ἀπολιποῦσα, „Die Sinnlichkeit ... lässt sich abgesondert nieder, wenn

⁵⁸ Was der Erschaffung Adams bei Philon vorangeht, ist die Erschaffung des Geistes/Verstandes (= „the generic heavenly man“, Baer, 1970, 35) nach dem Abbild des Logos, welcher auch ‚Adam‘ genannt wird, und die Erschaffung des irdischen Menschen (= „the generic earthly man“, Baer, 1970, 35) aus Erde und Lehm. Aus diesen beiden Teilen – dem geistigen und dem körperlichen – wurde, laut Philon, der Adam im Paradies zum ersten empirischen Menschen zusammengesetzt (σύνθετον) und besteht daher aus Körper und Geist/Verstand (siehe für die Erschaffungsabfolge bei Philon ausführlich Baer, 1970, 29–35).

⁵⁹ Dass zu dem körperlichen Adam, dessen Seele allein aus geistiger Wahrnehmung bestand, die sinnliche Wahrnehmung (αἴσθησις), ‚Eva‘, hinzutreten musste, liegt daran, dass Adam, ohne diese, so Philon, lebensunfähig war, weil er, zwar selbst körperlich, nichts Körperliches sinnlich wahrnehmen konnte (Phil., *Cher.* 59; *LA* 2,5–8). Die Vereinigung von νοῦς (‚Adam‘) und αἴσθησις (‚Eva‘) in der Seele Adams geschieht, so Philon, im Paradies mittels der Schlange (= Sinnbild der Lust; zur Allegorie Schlange / Lust siehe Phil., *LA* 1,73–76; *Op.* 157; *Agr.* 97), welche ‚Eva‘ und ‚Adam‘ in Liebe vereinigt (Phil., *LA* 2,71f.).

⁶⁰ Phil., *LA* 1,70–72, insbesondere 72: δίκαιον γὰρ τὸ μὲν κρεῖττον ἄρχειν αἰεὶ καὶ πανταχοῦ, τὸ δὲ χεῖρον ἄρχεσθαι· κρεῖττον μὲν δὴ τὸ λογικόν, χεῖρον δὲ τὸ ἐπιθυμητικόν καὶ τὸ θυμικόν. „Denn gerecht ist es, dass das Bessere immer und überall herrsche und das Schlechtere beherrscht werde; besser ist nun doch der denkende Teil, schlechter der mutvoll strebende und der begehrende.“ (Übers.: Cohn *et al.*, 1962, III,41f.). Vgl. Sly, 1990, 95: „In true Platonic style, Philo envisions a proper order of being within every composite unit, whether it be the universe, the nation, the family or the individual. The order follows the principle of *dikaio synē*, justice, whereby the strong rules and the weak follows.“

⁶¹ Phil., *LA* 2,24: βοηθὸν ... καὶ σύμμαχον (Übers.: Cohn *et al.*, 1962, III,61).

⁶² Phil., *Op.* 139: τὸν δὲ βασιλέα λογισμὸν ἐνιδρυσάμενος τῷ ἡγεμονικῷ παρέδωκε δορυφορεῖσθαι πρὸς τὰς χρωμάτων καὶ φωνῶν χυλῶν τε αὖ καὶ ἀτμῶν καὶ τῶν παραπλησίων ἀντιλήψεις, ἃς ἄνευ αἰσθησεως δι’ αὐτοῦ μόνου καταλαβεῖν οὐχ οἶός τε ἦν (Übers.: Cohn *et al.*, 1962, I,77).

⁶³ Phil., *Cher.* 61: ... καὶ σφόδρα ἐκδήλως τὰς φύσεις τῶν σωμάτων ἰδεῖν καθάπερ δεσπότην παρεσκεύασεν (Übers.: Cohn *et al.*, 1962, III,187f., Kursive nicht im Original).

⁶⁴ Siehe zur Aufgabenverteilung von αἴσθησις und νοῦς und ihrer Zusammensetzung in der Seele ausführlich im weiteren Umfeld der hier angegebenen Philon-Zitate: *LA* 1,70–72, 2,24, *Op.* 139, *Cher.* 61.

⁶⁵ Phil., *Fug.* 189–191 (Übers.: Cohn *et al.*, 1962, VI,98).

τὸν γνήσιον ἄνδρα, ἐφιδρύηται τοῖς δελεάζουσι
καὶ φθείρουσιν αἰσθητοῖς καὶ ἐρωτικῶς ἐκάστοις
ἐμπλέκεται. τότε ὅν εἰ πρὸς ὕπνον τράποιτο ὁ
νοῦς, ἐγρηγορέναι δέον, ... ἄστεγον καὶ ἀτείχι-
στον καὶ εὐεπιβούλευτον κατεσκεύασεν ἑαυτόν.
(190.) ... ῥέουσα γὰρ πᾶσα αἴσθησις πρὸς τὸ
ἐκτὸς αἰσθητὸν ἐπικαλύπτεται μὲν καὶ στέλλεται
διακρατουμένη λογισμῷ, καταλείπεται δὲ ἔρημος
χηρεύσασα ἡγεμόνος ὀρθοῦ· κακὸν δὲ βαρύτα-
τον ὡς πόλει τὸ ἀτείχιστον, (191.) καὶ ψυχῇ τὸ
ἀφύλακτον. πότε ὅν ἀφύλακτος γίνεται· ἢ ὅταν
ἄστεγος μὲν ὄρασις κεχυμένη πρὸς τὰ ὁρατά,
ἄστεγος δὲ ἀκοή φωναῖς ἀπάσαις ἐπαντλουμένη,
ἄστεγοι δὲ ὁσμαι καὶ αἱ συγγενεῖς δυνάμεις κατα-
λειφθῶσι, πρὸς ὃ τι ἂν οἱ κατατρέχοντες βούλων-
ται διαθεῖναι παθεῖν ἐτοιμόταται, ἄστεγος δὲ καὶ
ὁ προφορικὸς λόγος, ὃς μυρία τῶν ἀπορρήτων,
ἅτε μηδενὸς τὴν , φορὰν ἀνωθοῦντος, ἀκαίρως
ἐξελάλησε·

sie den Geist, ihren rechtmäßigen Mann, verlässt, sich
bei den verführerischen und verderblichen Sinnendingen
niederlässt und ein jedes in Liebe umschlingt. Wenn
sich in diesem Augenblick, wo er hätte wach bleiben
müssen, der Geist dem Schlafe hingibt, so ... versetzt
er sich selbst in einen ungeschützten, unbewehrten und
Angriffen ausgesetzten Zustand ... Denn die Wahrneh-
mung, die ganz und gar nach dem außen befindlichen
Sinnending hinstreift, wird bedeckt und eingeschränkt,
solange sie vom Geist festgehalten wird, bleibt jedoch
schutzlos zurück, sobald sie ihres rechten Führers be-
raubt wird; wie aber für eine Stadt Mauerlosigkeit, ist
für die Seele Unbewachtheit das ärgste Übel. Wann
wird sie nun unbewacht? Gewiss dann, wenn unbe-
schützt der Gesichtssinn sich zu den sichtbaren Din-
gen hin ergießt, unbeschützt das Gehör sich mit allen
Lauten füllen lässt, wenn ungeschützt die Geruchsorga-
ne und die verwandten Kräfte zurückgelassen werden,
dem Erleiden völlig preisgegeben, in das die Angrei-
fer sie versetzen wollen, unbeschützt schließlich auch
das Sprachorgan zurückbleibt, das unzählige verbotene
Dinge zur unrichten Zeit ausschwatzt, da niemand sei-
nen Fluss hemmt.“

„Eva“, die αἴσθησις, welche durch das Schlafen ihres Ehemannes „Adam“, des νοῦς, ohne Schutz der Verführung der „Schlange“, also der Lust,⁶⁶ ausgesetzt ist, begeht Ehebruch an „Adam“, dem νοῦς, ihrem Ehemann, weil sie sich mit dem ihr so lustvoll dargebotenen Wahrnehmungsgegenstand der Frucht, dessen verführerische Schönheit auch in Gen 3,6⁶⁷ hervorgehoben wird, in Liebe vereinigt. Das bedeutet, dass sie für die Befriedigung der erotischen Liebe zum Wahrnehmungsgegenstand mit der göttlich-angelegten, harmonischen Ordnung mit ihrem Ehemann bricht, welche auf ihre Unterordnung hin angelegt ist, und sich stattdessen – in erotische Raserei zum Wahrnehmungsgegenstand versetzt – zu *seiner* Führung aufschwingt, statt von ihm geführt zu werden.

Denn nicht genug damit, dass sie sich mit dem ihr von der Lust so verführerisch dargebotenen Bild der Frucht in Liebe vereinigt, in *De opificio mundi* überredet (ἐπαγόμενα περὶ τῷ) „Eva“, die αἴσθησις, wie im *Chr.pat.* (πέισασα, 8) auch noch ihren Ehemann, den νοῦς, seinerseits zu einem Liebhaber desselben zu werden. Denn, nach Philon, „prägt sie

⁶⁶ Zum allegorischen Verhältnis von Schlange und Lust siehe oben Anm. 59.

⁶⁷ Siehe oben Anm. 46.

ihm die Formen aller Dinge ein und erzeugt in ihm die entsprechende Empfindung“. Dadurch überredet sie ihn also, und er lässt „sich betören und verwandelt sich sofort aus dem Herrn [der Wahrnehmungsgegenstände wie der sinnlichen Wahrnehmung] in einen Untergebenen [dieser]“ – einen Untergebenen der Lust, mit der Folge, dass er den Wahrnehmungsgegenstand nicht mehr seiner natürlichen Bestimmung entsprechend als „Herr“ betrachtet,⁶⁸ sondern seinerseits nur noch danach trachtet wie die sinnliche Wahrnehmung den Wahrnehmungsgegenstand in Liebe zu umarmen. Aus dem „Herrscher“ über seine Lust ist somit ein „Sklave“ seiner Lust geworden (*Op. mund.* 165f.)⁶⁹:

Τὰς δὲ γοητείας καὶ ἀπάτας αὐτῆς ἡδονὴ τῷ μὲν ἀνδρὶ οὐ τολμᾷ προσφέρειν, τῇ δὲ γυναικὶ καὶ διὰ ταύτης ἐκεῖνῳ, πάννυ προσφυῶς καὶ εὐθυβόλως· ἐν ἡμῖν γὰρ ἀνδρὸς μὲν ἔχει λόγον ὁ νοῦς, γυναικὸς δ' αἰσθησις· ἡδονὴ δὲ προτέραις ἐντυγχάνει καὶ ἐνομιλεῖ ταῖς αἰσθήσεσι, δι' ὧν καὶ τὸν ἡγεμόνα νοῦν φενακίζει· ἐπειδὴν γὰρ ἐκάστη τῶν αἰσθήσεων τοῖς φίλτροις αὐτῆς ὑπαχθῇ, χαίρουσαι τοῖς προτεινομένοις, ἐπὶ χρωμάτων μὲν καὶ σχημάτων ποικιλίαις ὄψις, ἐπὶ δὲ φωνῶν ἐμμελείαις ἀκοή, ἐν δὲ χυλῶν ἡδύτησι γεῦσις, καὶ ταῖς τῶν ἀναθυμειωμένων ἀτμῶν εὐωδίαις ὄσφρησις, δεξάμεναι τὰ δῶρα θεραπευνίδων τρόπον προσφέρουσιν οἷα δεσπότη τῷ λογισμῷ, παράκλητον ἐπαγόμεναι περὶ τοῦ μηδὲν ἀπόσασθαι τὸ παράπαν· ὁ δ' αὐτίκα δελεασθεὶς ὑπήκοος ἀντ' ἡγεμόνος καὶ δοῦλος ἀντὶ δεσπότητος καὶ ἀντὶ πολίτου φυγὰς καὶ θνητὸς ἀντ' ἀθανάτου γίνεται. (166.) συνόλως γὰρ οὐκ ἀγνοητέον ὅτι οἷα ἑταίρις καὶ μαχλὰς οὔσα ἡδονὴ γλίσχεται τυχεῖν ἑραστοῦ καὶ μαστροποῦς ἀναζητεῖ, δι' ὧν τοῦτον ἀγκιστρεύεται· μαστροπεύουσι δ' αὐτῇ καὶ προξενοῦσι τὸν ἐρῶντα αἰσθήσεις, ἃς δελεάσασα ῥαδίως ὑπηγάγετο τὸν νοῦν, ὥς τὰ φανέντα ἐκτὸς εἶσω κομίζουσαι διαγγέλλουσι καὶ ἐπιδελκύνονται, τοὺς τύπους ἐκάστων ἐνσφραγίζόμεναι καὶ τὸ ὅμοιον ἐνεργαζόμεναι πάθος· κηρῷ γὰρ ἔοικώς δέχεται τὰς διὰ τῶν αἰσθήσεων φαντα-

„Die Lust [(ἡδονή = die ‚Schlange‘)] wagt aber nicht, ihre listigen Verführungskünste dem Manne gegenüber anzuwenden, sondern sie verführt die Frau und durch sie den Mann; sehr geschickt und treffend; denn der Geist in uns ist das männliche Prinzip, die Sinnlichkeit das weibliche; die Lust aber pflegt zuerst mit den Sinnen Verkehr und täuscht durch sie den führenden Geist; denn sobald die einzelnen Sinne ihren Lockungen unterlegen sind, freuen sie sich über das, was ihnen dargeboten wird: das Auge über die Mannigfaltigkeit der Farben und Gestalten, das Ohr über die Harmonie der Töne, der Geschmack über die Süßigkeit der Fruchtsäfte, das Riechorgan über den Wohlgeruch der aufsteigenden Düfte; sie nehmen die Gaben in Empfang und reichen sie dem Geist, wie Diener ihrem Herrn, und bringen als Beistand Überredungskunst mit, damit er keine zurückweise. Er aber lässt sich betören und verwandelt sich sofort aus dem Herrn in einen Untergebenen, aus dem Gebieter in einen Sklaven, aus einem Bürger in einen Verbannten und aus einem Unsterblichen in einen Sterblichen. (166) Man muss nämlich überhaupt wissen, dass die Lust gleichsam wie eine buhlerische Dirne danach trachtet, einen Liebhaber zu bekommen und sich einen Kuppler sucht, um durch sie einen solchen einzufangen; den Liebhaber aber vermitteln und verschaffen ihr aber die Sinne; hat sie diese betört, so unterwirft sie sich mit Leichtigkeit auch den Geist; ihm führen die Sinne die äußeren Erscheinungen zu, sie mel-

⁶⁸ Siehe oben das Zitat auf S. 110 mit Anm. 63.

⁶⁹ Phil., *Op. mund.* 165f. (Übers.: Cohn *et al.*, 1962, I, 86).

σίας, αἷς τὰ σώματα καταλαμβάνει δι' αὐτοῦ μὴ δύναμενος, καθάπερ εἶπον ἡδῆ. den sie an und zeigen sie, sie prägen ihm die Formen aller Dinge ein und erzeugen in ihm die entsprechende Empfindung; wie das Wachs nimmt er die durch die Sinne vermittelten Vorstellungen in sich auf, durch die er die Körper erfasst, da er es, wie ich schon sagte, durch sich selbst nicht vermag.“

Erst damit hat die ‚Schlange‘ (die Lust), welche nach Philon nicht an der Liebe der sinnlichen Wahrnehmung zu ihr, sondern an der Liebe des Geistes interessiert ist, zu welcher sie aber die sinnliche Wahrnehmung als eine „Buhlerin“ benötigt, erreicht, was sie geplant hatte: Der νοῦς des Menschen und damit der Mensch selbst hat sich von seiner ursprünglichen Bestimmung, der Liebe zu Gott und der Suche nach der göttlichen und auch rein geistig erfassbaren Wahrheit ab- und der Lust nach dem Körperlichen und Vergänglichen zugewendet, welche der ersteren eigentlich untergeordnet ist, und ist daher sündig⁷⁰ und damit auch sterblich geworden.⁷¹

Ausgehend also von der intertextuell-wortwörtlichen Lesart über den Sinnüberschuss aus der *Medea*, welcher erst den Frevel Evas als Ehebruch an Adam wie den der γυνή aus Teilabschnitt A.2 an ihrem Mann (πόσις, 36) lesbar werden lässt, kann unter Hinweis auf Philons allegorische Deutung des Paradies-Geschehens aus Gen 3 in *De fuga et inventione* und *De opificio mundi* erklärt werden, wie der Ehebruch Evas und Adams Kosten von der Frucht zusammenhängen: ‚Eva‘, die ἄσθησις, wird von der Schlange zum Ehebruch an ihren Ehemann (πόσις, 8) mit dem Wahrnehmungsgegenstand der Frucht sinnlich verführt (ἡπατημένη, 4) und überredet (πείσασα, 8) im Anschluss daran ‚Adam‘, den νοῦς, es ihr in ihrer erotischen Umarmung des sinnlichen Wahrnehmungsgegenstandes gleich-

⁷⁰ Vgl. Baer, 1970, 35, welcher den ἄνθρωπος κατὰ εἰκόνα θεοῦ γεγονώς (Phil., *Op.* 134) als „the generic heavenly man, i. e. the rational nous in man that was patterned after the image of the Logos“ bezeichnet, dessen Bestimmung damit im Geistigen liegt.

⁷¹ Vgl. auch Philon, welcher in *LA* 3,222–224 die Todesgefahr derjenigen Seele, welche nicht vom Geist, sondern von der sinnlichen Wahrnehmung geführt wird, im Bild des schlechten Wagenlenkers oder des schlechten Steuermanns verdeutlicht: „sobald aber die unvernünftige Sinnlichkeit den Vorrang gewinnt, tritt schlimme Verwirrung ein, wie wenn sich Sklaven gegen ihre Herrn empören; denn dann wird ... der Geist im Feuer verbrannt, da die Sinne die Flamme entzünden und die Wahrnehmungsgegenstände als Brennstoff verwenden.“ (Übers.: Cohn *et al.*, 1962, III,156f.); oder *LA* 2,49–51, wo Philon sagt, dass, wenn der Geist der Sinnlichkeit folge und so „sich das Bessere, der Geist, mit dem Schlechteren, der Sinnlichkeit, vereinigt, ... er sich [dann] in das Schlechtere, das Fleischlichere, auf[löse], d.h. in die Sinnlichkeit, die Mutter der Leidenschaften“. Unsterblichkeit ist also für Philon nur dann möglich, „wenn ... das Schlechtere, die Sinnlichkeit, dem Besseren, dem Geist, nachfolgt“, weil „dann ... nicht Fleisch [entsteht], sondern beide ... zu Geist [werden]“, d.h. weil dieser Mensch dann nicht „die Liebe zur Leidenschaft der Liebe zu Gott vorzieht“ (Übers.: Cohn *et al.*, 1962, III,67f.); oder *Spec.* 3,178, wo Philon über die Seelen bzw. Seelenteile sagt: „von den Seelen ist ... die eine männlich und stammt von den Männern, die andere ist weiblich und stammt von den Frauen: männlich ist die Seele, die sich Gott allein anschließt als dem Vater und Schöpfer des Alls und dem Urgrund aller Dinge, weiblich diejenige, die an den entstehenden und vergehenden Dingen haftet, die ihre Kraft, wie eine Hand ausstreckt, um blindlings das erste Beste zu betasten, und die so vielen Wandlungen und Veränderungen unterworfenen Schöpfung freundlich begrüßt statt der unveränderlichen, seligen, dreifach glücklichen göttlichen Wesensart.“ (Übers.: Cohn *et al.*, 1962, II,238), weswegen die weibliche Seele sterblich, die männliche aber unsterblich ist.

zutun. Adam, der Mensch, dessen νοῦς der Überredung der αἰσθησις nicht widerstehen kann, kostet vom Apfel, begeht damit Ehebruch an Gott (= Götzendienst)⁷², weil er dem körperlich-sinnlichen Prinzip anstelle des unkörperlich-geistigen folgt, und wird sündig und damit auch sterblich.

Erneut ist hierbei im Marienprolog die relative Offenheit des Wortes ἔρνος hilfreich, welches zwischen den Bedeutungen „Mann“ und „Baum“ changieren kann. Denn es gibt damit zwischen dem intertextuell-wortwörtlichen Ehebruch Evas an Adam mit ἔρνος in der Bedeutung der Schlange/des Satans in Mannesgestalt, dessen verführerischer Schönheit Eva nicht widersteht, und dem philonisch-allegorischen Ehebruch ‚Evas‘ an ‚Adam‘ mit ἔρνος in der Bedeutung des Baumes, dessen verführerisch schönen Früchten⁷³ Eva nicht widersteht, keine klare Trennung. Vielmehr kann so der intertextuell-wortwörtliche Ehebruch zum Vehikel des philonisch-allegorischen werden.

Wie bei Philon, so geht es auch im Marienprolog beim Ehebruch ‚Evas‘ an ‚Adam‘ schließlich um die Zerstörung einer auf Unter- und Überordnung angelegten Harmonie. Denn der Ehebruch der γυνή in A.2 stellt nicht nur den Verrat an ihrem Mann (αὐτῆς προδοῦσης ἄνδρα, 38), sondern auch ihren Verrat an der göttlich-angelegten „Herrlichkeit seiner Herrschaft“ (καὶ κράτους κλέος, 38) dar. Warum die γυνή aus A.2 sich auch dessen schuldig macht, hängt damit zusammen, dass sie ihrem Ehemann nicht mehr in allem dienlich ist (τὰ πάντα συμφέρουσα τῷ δ’, 34), wie es natürlicherweise Recht und Ordnung wäre (ὥσπερ θέμις, 34), sondern ihm schadet, d.h. ihm zum größten Unheil wird (= das Gegenteil von μεγίστη ... σωτηρία, 32), indem sie sich infolge ihres Ehebruchs mit ihm entzweit (διχοστατῇ, 33), also mit der auf ihre Unterordnung hin angelegten Harmonie mit ihm bricht.⁷⁴

Die Folgen ‚Evas‘ Ehebruchs für die Menschheit Am Ende des eben dargelegten, zwischen wortwörtlicher und allegorischer Bedeutung changierenden Ehebruchs Evas bzw. ‚Evas‘ im Paradies steht Adam, der Mensch, welcher sich eigentlich, d.h. seiner göttlich angelegten Natur nach, als νοῦς-gesteuertes Wesen von seiner natürlichen Bestimmung (φύσις, 43), d.h. von der geistigen Suche nach Gott und der geistigen Liebe zu Gott, ab-

⁷² Siehe die zahlreichen Metaphern der Hurerei/des Ehebruchs für den Götzendienst als die Abwendung einer Person bzw. insbesondere von personifizierten Städten – Jerusalem (Jes 1,21), Tyrus (Jes 23,15ff.) oder Samaria (Mi 1,7) oder Ninive (Nah 3,4) – von Gott. Innerhalb der Metapher ist es stets der weibliche Part, welcher den sexuellen Treuebund verräterisch bricht. Siehe für sie überaus zahlreichen Belege im AT Jost. Siehe auch Philons Überlegungen zum Zusammenhang von der Führung der αἰσθησις und der Sterblichkeit des Menschen in Anm. 71.

⁷³ Vgl. Gen 3,6. Siehe oben Anm. 46.

⁷⁴ Unschwer kann – sowohl im Marienprolog als auch bei Philon – hinter dieser weiblichen Aufkündigung einer ursprünglich göttlich-gerechten Harmonie Gen 2,20 erkannt werden, wo Eva von Gott aus der Rippe Adams als dessen Gehilfin (βοηθός, Gen 2,20) geschaffen wird, und dadurch zum ungeordneten Teil einer auf Verwandtschaft (Rippe) und Unterordnung (Helferin/Stütze ihres Mannes) beruhenden göttlich-gerechten Einheit zwischen Adam und ihr wird. Niederschlag findet dieser Aspekt der auf Unterordnung der Frau angelegten Einheit der Geschlechter im Paradies übrigens auch in der Volksetymologisierung der Bezeichnung der „Frau“ aus der Rippe Adams als grammatikalisches Femininum zu „Mann“, nämlich „Männin“ (Übers.: Lutherbibel Gen 2,23).

und sich der sinnlichen Befriedigung seiner sinnlichen Lust zugewendet hat. Als dieser ist er weit davon entfernt gottgleich zu werden, sondern im Gegenteil sündig und sterblich geworden. Dies genau wird im dritten Teilabschnitt des Marienprologs (A.3) mit der „Herabwürdigung der [ursprünglich] ehrwürdigen menschlichen Natur“ (πότνια φύσις ἡτιμωμένη, 43) angesprochen, welche über den Verrat ihres Verführers, den sie erkannt hat, bitterlich weint, weil dem Kosten der Frucht keine Vergöttlichung, sondern Sündigkeit und Sterblichkeit gefolgt ist.

Es ist hierbei einerlei, ob die Verführung Evas durch die Schlange (ἡπατημένη, 4) und die Überredung Adams durch Eva (πείσασσα, 8), von der Frucht zu kosten, in wortwörtlichem, erotischem Sinne als erste sexuelle Verführung Evas durch die Schlange oder den Satan in Mannesgestalt und Adams durch Eva oder aber in allegorischem Sinne als das erste Kosten von der Frucht vom Baum der Erkenntnis aufgefasst werden. Wichtig ist, dass die erste Entzweiung der αἰσθησις (‚Evas‘) mit dem νοῦς (‚Adam‘) im Paradies aus (allegorisch verstandener) ‚erotischer‘ Liebe der αἰσθησις zum Wahrnehmungsgegenstand innergeschichtlich nie mehr vollständig geheilt werden kann. Der Mensch befindet sich nämlich, seitdem ‚Eva‘, die αἰσθησις, im Paradies zum ersten Mal in rasender Liebe zum Wahrnehmungsgegenstand mit ihrer auf ihre Unterordnung göttlich-angelegten Einheit mit ‚Adam‘, dem νοῦς, gebrochen und sich so zur Führung der Seele aufgeschwungen hat, im ständigen Kampf zwischen diesen zwei seither miteinander streitenden Seelenteilen, weil die ganz grundlegende Seelenharmonie als Grundlage größten Heils seither nachhaltig krankt (33).

Der relative Satzanschluss ὅθεν (43: „wodurch/seither“), mit welchem die Herabwürdigung der πότνια φύσις mit den vorangehenden Abschnitten verbunden wird, bezieht sich dabei sowohl auf die erste Umkehrung der Seelenharmonie im Paradies als auch auf jede weitere, durch welche jeder Mensch für sich wieder sündig und sterblich wird, welche aber gleichwohl notwendigerweise auf die erste Umkehrung der einst natürlicherweise gerechten Seelenordnung im Paradies zurückgeht. Was ‚Evas‘ erste Überhöhung (ὑβρις, 39) über die ihr in der harmonischen Seelenordnung zugestandene Rolle im Paradies daher zur Folge hat, kommt also einer Prägung der menschlichen Disposition gleich, welche seit ‚Evas‘ Aufkündigung dieser Einheit unablässig mit dem Kampf zwischen beiden Prinzipien – dem Geistigen und dem Körperlichen – beschäftigt ist. Eva hat daher, wie es im dritten Teilabschnitt (A.3) heißt, der Natur den πρωτοπῆμονος βλάβη zugefügt, auf die alle folgenden φύσεως βλάβας (58) zurückgehen, insofern der weibliche Seelenteil immer wieder dazu bereit ist, den Verrat an männlichen Seelenteil zu begehen.⁷⁵

Der Mensch also, welcher als Kind Evas und Adams (50) mit der grundsätzlich unharmonischen Seele mit streitenden Seelenteilen geboren wird, läuft stets Gefahr infolge eines Ehebruchs seines weiblichen Seelenteils mit dem männlichen dem sinnlich Wahrnehmba-

⁷⁵ Dass dies auch einen Verrat gegenüber Gott bedeutet, wird deutlich, wenn man bedenkt, dass in Gen 3,16 Gott Eva, die Frau, u.a. damit bestraft, dass der Mann in Zukunft über sie „Herr sei“ (κυριεύσει).

ren vor dem verstandesgemäß erfassbaren Göttlichen Vorzug zu geben und daher wie seine Eltern sündig und sterblich zu werden, bzw. läuft nicht nur Gefahr, sondern er wird dies auch immer, weil diese seelische Disposition der miteinander streitenden Seelenteile, einem Erbflych gleich, weitervererbt wird.⁷⁶

Philon spricht davon, dass der Seele „durch den Schwarm der Sinne eine unendliche Fülle von Verderbniskeimen“ zugeführt werde,⁷⁷ und dass derjenige, welcher nach dem Sinnlichen „strebt“ (ἐρᾷ), nichts anderes als seinen „seelische[n] Tod“ (θανάτῳ ψυχικῷ) hervorbringe.⁷⁸ Gemäß der wortwörtlichen und der philonisch-allegorischen Lesart Evas als der Frau und des sinnlich wahrnehmenden und begehrenden Seelenteils wird diese also auch in wortwörtlichem und philonisch-allegorischem Sinn zur Mörderin ihrer Kinder wie Medea: nämlich erstens weil sie als Frau auf sexuelle Art und Weise unter Einfluss des Eros ihre Kinder empfängt und ihnen auf diese Weise die unharmonische Seelenordnung einem Erbflych gleich weitervererbt,⁷⁹ und zweitens weil sie als sinnlich wahrnehmender und begehrender Seelenteil in rasender Liebe zum Wahrnehmungsgegenstand der Seele „Verderbniskeime“ sät, welche die Seele sterblich machen.

Wichtig also ist, dass seither und durch ‚Evas‘ erste Entzweiung mit ‚Adam‘ aus rasender Liebe im Paradies Feindschaft zwischen diesen beiden herrscht (Νῦν δ’ ἐχθρὰ πάντα, 37) und die Seelenharmonie als die Grundlage (καὶ νοσεῖ τὰ καίρια, 37) größten Heils (μεγίστη ... σωτηρία, 32) krankt, was wiederum die Grundlage dafür ist, dass der weibliche Seelenteil des Menschen immer wieder in rasende Liebe zum Wahrnehmungsgegenstand umso leichter zu verfallen droht – mit den tödlichen Folgen, dass sich der Mensch immer wieder der sinnlichen Lust statt der geistigen Liebe zu Gott anschließt, und dass aus dieser erotisch motivierten Liebe jeweils nur sterbliche Kinder in wortwörtlichem wie allegorischem Sinne hervorgehen können.

⁷⁶ Vgl. die Formulierungen ἀρᾷς ὑστάτης (15), διαδοχάς (17 u. 45), Φιλεῖ γὰρ ὕβρις ἡ πάλαι τίκτειν νέαν (39). Hierzu gleich mehr im nächsten Abschnitt.

⁷⁷ Phil., LA III,235: νυνὶ δὲ καὶ ὁ τῶν αἰσθήσεων ὄχλος ἐπεισώδισεν αὐτῇ κηρῶν ἀμήχανον πλῆθος, τοῦτο μὲν ἐκ τῶν ὁρατῶν, τοῦτο δὲ ἐκ τῶν φωνῶν, εἴτα χυλῶν καὶ ἀτμῶν τῶν κατὰ τὴν ὁσμὴν καὶ σχεδὸν ἢ ἀπ’ αὐτῶν φλοῖζ χαλεπώτερον τὴν ψυχὴν διατίθησι τῆς ἐγγινομένης ὑπ’ αὐτῆς τῆς ψυχῆς ἄνευ συμπαράληψεως αἰσθητηρίων. „Nun aber führt ihr [= der Seele] Anm. d. Verf.] der Schwarm der Sinne eine unendliche Fülle von Verderbniskeimen zu, teils aus den sichtbaren Gegenständen, teils aus den Tönen, teils aus Säften und aus Düften, die wir riechen können; und die aus ihnen aufsteigende Flamme richtet in der Seele wohl schlimmeren Schaden an, als die, welche durch die Seele ohne Zuhülfenahme der Sinne entsteht.“ (Übers.: Cohn *et al.*, 1962, III,159f.).

⁷⁸ Phil., LA I,75f.: ἀφροσύνη δὲ κύριον ὀνομά ἐστιν, ὠδίνουσα, ὅτι ὁ ἀφρων νοῦς ἀνεφίκτων ἐρῶν ἐκάστοτε ἐν ὠδίσιν ἐστιν, ὅτε χρημάτων ἐρᾷ, [ὠδίνει,] ὅτε δόξης, ὅτε ἡδονῆς, ὅτε ἄλλου τινός. ἐν ὠδίσι δὲ ὦν οὐδέποτε τίκτει. οὐ γὰρ πέφυκε γόνιμον οὐδὲν τελεσφορεῖν ἢ τοῦ φαύλου ψυχῆ. ἃ δ’ ἂν καὶ δοκῇ προσφέρειν, ἀμβλωθρίδια εὐρίσκειται καὶ ἐκτρώματα, κατεσθίοντα τὸ ἥμισυ τῶν σαρκῶν αὐτῆς, ἴσα θανάτῳ ψυχικῷ. „[D]enn für die Unvernunft ist die Bezeichnung als kreissende Frau berechtigt, weil der Unvernünftige nach Unerreichbarem trachtet und deshalb stets in Kindesnöten ist, wenn er nach Schätzen strebt oder nach Ruhm oder nach Sinneslust oder nach etwas anderem. So kreisst er immer, gebiert aber nie; denn die Seele das Schlechte kann keine reife Frucht zustandebringen, und was sie etwa hervorzubringen meint, erweist sich als unreife Frucht, die die Hälfte des Fleisches aufzehrt und soviel wie den seelischen Tod bedeutet.“ (Übers.: Cohn *et al.*, 1962, III,42f.). Vgl. Phil., Cher. 57.

⁷⁹ Für den Zusammenhang zwischen sexueller Zeugung und Weitergabe der Schuld siehe ausführlicher den nächsten Abschnitt auf S. 117f., für die Auffassung Evas Erbschuld als Erbflych siehe Anm. 76 und S. 137.

Das Gezeugt-Sein des Menschen und seine Disposition, von den Pfeilen des Eros getroffen zu werden (*Hipp.* 450) An unterschiedlichen Stellen im Marienprolog wird ein Zusammenhang zwischen der sexuellen Zeugung des Menschen, seiner Sündhaftigkeit und seiner sich daraus ergebenden Sterblichkeit hergestellt. So bekommt Eva bspw. als Strafe auferlegt, sie solle Mutter von Kindern aus Unheil bringendem Beischlaf mit Adam (ἐκ δυσκοιτίας, 12) werden, die sie so lange als ihre Erben (διαδοχάς, 17 u. 45) des äußersten Fluches (ἄρᾱς ὑστάτης, 15) der Erde hervorbringe, bis ihre Schuld auf Erden gelöst werde (18), wohingegen Maria später in Abschnitt B. sich wiederholt darüber verwundert zeigt, dass ihr Sohn, den sie doch ohne sexuelle Verführung geboren habe (64f.), nun dennoch leide (69f.). Auch die Formulierung, Evas/der γυνή „Hybris“ gebäre (τίκτειν, 39) neue „Hybris“, weist in diese Richtung.

Am deutlichsten aber wird dieser Zusammenhang in Teilabschnitt A.3 in Vers 50, in welchem Maria von der Abstammung aller Menschen von Eva und Adam in einem Relativsatz spricht (ὧν πάντες ἐσμὲν οἱ κατὰ χθόν' ἔκγονοι, 50). In diesem findet sich eine deutliche intertextuelle Einschreibung in denjenigen *Hippolytos*-Vers (οὗ πάντες ἐσμὲν οἱ κατὰ χθόν' ἔκγονοι, *Hipp.* 450), mit welchem dort die Amme der Phaidra die universelle Herrschaft der Kypris (= der sexuellen Zeugungskraft) in Erinnerung ruft⁸⁰ und auf dessen Grundlage dafür argumentiert, dass Phaidra, die wie alles und jeder aus der Macht der Kypris hervorgegangen sei, sich dieser Macht nun nicht widersetzen könne und dürfe, sondern deswegen vielmehr ihrer erotischen Liebe zu Hippolytos nachgeben müsse.

Im *Hippolytos* also wird von der Amme ein deutlicher Zusammenhang zwischen der sexuellen Zeugung der Menschheit und der Herrschaft der erotischen Liebe über sie hergestellt, insofern das sexuelle gezeugt-Sein eines Menschen seine Abhängigkeit von der Macht der erotischen Liebe begründet. Kein Mensch könne, weil er ja mit Eros entstanden sei, je ernsthaft versuchen, dieser Macht zu entkommen, was durch den weiteren Verlauf im *Hippolytos* bestätigt zu werden scheint, in dem sowohl Phaidra als auch Hippolytos dieser Macht zum Opfer fallen.

Aufgrund des intertextuellen Dialogs von Vers 50 mit *Hipp.* 450 kann ein ähnliches Verhältnis zwischen sexueller Zeugung und der generellen Abhängigkeit des Menschen von der Macht der Aphrodite/des Eros/der sexuellen Zeugungskraft auch für den Marienprolog angenommen werden. Denn Evas und Adams erstes Nachgeben der erotischen Macht des Körperlichen und sinnlich Wahrnehmbaren im Paradies führt ja nicht nur zur sexuellen Zeugung des Menschen, sondern auch dazu, dass dieser wie seine Eltern auf Grund der miteinander streitenden Seelenteile dazu prädestiniert ist, der erotischen Macht der Wahrnehmungsgegenstände auf ihn wieder und wieder nachzugeben, sündig und dadurch auch sterblich zu werden.

⁸⁰ Euripides, *Hipp.* 448–450: ... Κύπρις, πάντα δ' ἐκ ταύτης ἔφυ· / ἧδ' ἐστὶν ἡ σπείρουσα καὶ διδοῦσ' ἔρον, / οὗ πάντες ἐσμὲν οἱ κατὰ χθόν' ἔκγονοι. „... Kypris... , alles wächst durch ihre Kraft. / Sie streut den Samen und erweckt den Liebestrieb, / von dem wir allesamt auf dieser Erde stammen.“ (Übers.: Ebener, 2010, I,287).

Diese Disposition des Menschen scheint sich daher, so kann durch den intertextuellen Verweis auf *Hipp.* 450 lesbar werden, jeweils durch seine sexuelle Zeugung zu erneuern, welche vor diesem Hintergrund als grundsätzliche Kapitulation des Geistigen vor dem Körperlichen verstanden werden kann und damit auch als grundsätzliche Wiederholung des Ur-Fehlers Evas und Adams im Paradies und damit also schließlich auch als die Ursache dafür, dass der Mensch mit prinzipiell unharmonischer Seelenordnung geboren wird.

Das traditionelle Erosbild im Marienprolog als verstandeslösende Macht Dreh- und Angelpunkt der *Medea*-Rezeption in der ersten Abteilung des Dramenprologs (A.) im *Chr. pat.* ist Medeas kopflose Liebe zu Jason, welche nicht nur den allerersten Beginn der Geschichte von Medea, der Kindermörderin, in Kolchis markiert, sondern auch den allerersten Beginn der Geschichte Evas, der ‚Menschenmörderin‘, im Paradies. Denn hätte ‚Eva‘ wie Medea ihrer erotischen Liebe im Paradies nicht nachgegeben, so wäre sie auch nicht wie Medea zur Mörderin ihrer Kinder geworden, insofern sie durch ihren ersten Ehebruch an ‚Adam‘ nicht dafür verantwortlich wäre, dass der Mensch ständig Gefahr läuft wie sie in rasende Liebe zum Wahrnehmungsgegenstand zu verfallen und dadurch sündig und auch sterblich zu werden.

Medeas getroffen-Sein von den Pfeilen des Eros in Kolchis wird durch die retrospektive Beeinflussung der Kontexte durch den Marienprolog als Verrat Medeas an Vater und Heimat gegen ihren νοῦς lesbar, zu welchem Medea von Jasons erotischer Schönheit verführt wird, welche sie sinnlich wahrnimmt. Denn genau dies passiert der Eva im Paradies mittels des *Medea*-Sinnüberschusses im Ausdruck ἔρρους ἔρωτι θυμὸν ἐκπεπληγμένη (6) und der daraus resultierenden philonisch-allegorischen Lesart des Eros zum Wahrnehmungsgegenstand, welcher den νοῦς außer Gefecht setzt und sich die sinnliche Wahrnehmung kopflos über ihren Ehemann hinwegsetzen und zur Führung in der Seele aufschwingen lässt.

Damit greift der Dramen-Prolog des *Chr.pat.* im Grunde auf das traditionelle Bild des Verstand raubenden und Wahnsinn auslösenden Eros zurück, welches sich durchweg in der griechischen Literatur finden lässt. So ist bei Hesiod Eros der „schönste im Kreis der unsterblichen Götter: / Gliederlösend bezwingt er allen Göttern und allen / Menschen den Sinn in der Brust und besonnen planendes Denken“.⁸¹ Und immer wieder wird in der griechischen Literatur von dem von Liebe Getroffenen als jemandem gesprochen, der nicht mehr Herr seines Verstandes ist bzw. dessen Geist/Verstand nicht mehr herrschender Seelenteil ist,⁸² sondern der den Verstand verloren hat und rast.⁸³ Ein gängiger Topos in

⁸¹ Hes., *theog.* 120–122: ἦδ' Ἔρος, ὃς κάλλιστος ἐν ἀθανάτοισι θεοῖσι, / λυσιμελής, πάντων τε θεῶν πάντων τ' ἀνθρώπων / δάμναται ἐν στήθεσσι νόον καὶ ἐπίφρονα βουλήν. (Übers.: von Schirnding, 42007, 15).

⁸² Vgl. bspw. Plat., *pol.* 403a; Aristot., *NE* 1147a, 1152b; *EE* 1229a; Gorg., Fr. 11, 19 DK; Chrysipp. bei Diog. Laert. 7,113; Epik. bei Diog. Laert. 10,118.

⁸³ Pindar (*P.* 2,26) bspw. bezeichnet die Leidenschaft des (Menschen) Ixion für Hera als Ergebnis seiner rasenden Sinne (μανομέναις φρασίν) oder sagt (*P.* 3,24), dass Koronis, welche den Apollon mit Ischys

der griechischen Literatur, welcher das von-Eros-getroffen-Sein immer wieder begleitet, ist also, in den Worten Thorntons (1998), der des „mental dearangement“. Er stellt ganz allgemein für das antike Erosbild heraus:

„Erotic passion *is* fundamentally a form of insanity, a destruction of the rational mind's control over the body, a suspension of appetites and emotions.“⁸⁴

Vor dem Hintergrund, dass Eros im Marienprolog mittels des Sinnüberschusses aus der *Medea* und des intertextuellen Dialogs mit Philon als Verstand raubende Macht lesbar wird, welche sowohl den Sündenfall der Menschheit auslöst als auch in der Folge immer wieder zum Fall jedes einzelnen Menschen führt, kann auch auffallen, dass die Schlange im Marienprolog (A.1) mit dem Attribut ἀγκυλομήτης („krummsinnend“, 3) bezeichnet wird. Dieses Attribut scheint das listige Planen aufzugreifen, mit welchem Aphrodite ihre Opfer mit Liebe/Verlangen schlägt und ihnen den klaren Verstand raubt.⁸⁵ Ebenso auffallen kann vor diesem Hintergrund, dass die „verführerische Rede“, welcher die Frau in A. 2

betrüge, eine Ate, d.h. eine von Göttern gesandte (bspw. Hom., *Il.* 16,805; 8,237; 19,88 u. 137) und daher menschliche Kräfte übersteigende, wahnhafte Verblendung der Sinne, die sie nicht mehr klar sehen/denken lasse, befallen habe (ταύταν μεγάλην αὐτάταν). Auch bei Homer (*Od.* 4,261–264) bezeichnet Helena es als ihre von Aphrodite gesandte Ate, dass sie ihre Heimat, ihren Ehemann und ihre Tochter verlassen hat, um mit Paris nach Troja zu gehen (ἄτην δὲ μετέστενον, ἦν Ἀφροδίτη / δῶχ', ὅτε μ' ἤγαγε κείσε φίλης ἀπὸ πατρίδος αἴης, / παῖδά τ' ἐμὴν νοσφισσαμένην θάλαμόν τε πόσιν τε / οὐ τευ δευόμενον, οὔτ' ἄρ φρένας οὔτε τι εἶδος.). In gleichem Sinne versteht auch Sappho (Fr. 16,6–14 PLF) Helenas Ehebruch als Wahnsinn, weil diese sie den „allerbesten“ Ehemann und ihre Kinder hat vergessen lassen (οὐδὲ ... ἐμνάσθη). Der Delphis aus Theokrits zweiter Idylle (Theokr., 2,135–137) konstatiert, Eros scheuche „mit schlimmer Raserei ... ein Mädchen aus seiner Kammer und eine Braut, dass sie das noch warme Lager ihres Mannes verläßt“ (σὺν δὲ κακαῖς μανίαις καὶ παρθένον ἐκ θαλάμοιο / καὶ νύμφαν ἐφόβησ' ἔτι δέμνια θερμὰ λιποῖσαν / ἀνέρος. Übers.: Effe, 1999, 29). Hektor schimpft Paris einen „durch/nach Frauen Rasenden“ (γυναίμανες), dass er die schöne Helena, Frau des Menelaos, entführt habe (Homer, *Ilias* 3,39). Dem Archilochos (Fr. 191 IEG) stahl, laut Selbstaussage, der Eros den klaren Verstand (ἀπαλὰς φρένας). Die Danaïden bezeichnen bei Aischylos (*Suppl.* 108–111) die Söhne des Aigyptos, welche die Heirat mit ihnen anstreben, als jeglichen „Rates unverständlich“ (δυσπαραβούλοισι φρεσίν) und als „rasenden Sinnes“ (διάνοιαν μαινόλιν). Sappho ruft Aphrodite um Hilfe an, weil sie vor Liebe rast (μῆλαι [θύμωι, Fr. 1,18 PLF), Anakreon (Fr. 359 PMG) bezeichnet seine Liebe zu Kleobulos als rasende Leidenschaft (ἐπιμαίνομαι), nennt (Fr. 398 PMG) die Würfel des Eros Wahnsinn (μανίαι) und Kampf (κυδομοί) und bringt es (Fr. 83 PMG) auf den Punkt: ἐρέω τε δηῦτε κοῦκ ἐρέω / καὶ μαίνομαι κοῦ μαίνομαι („Ich liebe wieder und liebe nicht. / und ich rase und ich rase nicht.“). Vgl. zu diesem Thema ausführlich Thornton, 1997.

⁸⁴ Thornton, 1997, 17 (Kursive im Original).

⁸⁵ Als ἀγκυλομήτης werden zwar bei Hesiod Kronos (*theog.* 18, 137, 168, 473, 495) und Prometheus bezeichnet (*theog.* 546 und *op.* 48), doch scheint es vor dem erotisch-verstandeslösenden Hintergrund des Marienprologs dennoch möglich, dieses an die Vielzahl der Attribute, mit welchen Aphrodites Listigkeit bezeichnet wird, anzubinden. So heißt bspw. Aphrodite in den *Schutzflehenden* „Durchtriebenes Sinnende“ (αἰολόμητις, Aischyl., *Suppl.* 1036). In der *Ilias* nennt Helena Aphrodite δολοφρονέουσα, als diese Helena, gegen ihren Willen, zur sexuellen Zusammenkunft mit Paris überredet (Hom., *Il.* 3,405). Für Simonides (Fr. 541 PMG) hat Aphrodite große Macht (μεγασθενής) und spinnt Trug und Listen (δολοπλόκου), auch Eros ist für ihn der listige Sohn der Aphrodites und des Ares (Fr. 575 PMG). Theognis (1385–1388 PMG) nennt Aphrodite trugspinnend (δολοπλόκε), weil sie die klugen Herzen der Menschen [verwirre], und keiner ... so stark oder weise [sei], dass er ... [ihr] entkomm[e] (Übers.: Hansen, 2005, 153). Trugspinnend (δολοπλόκε) nennt auch Sappho (Fr. 1,1f. PLF) Aphrodite (ποικιλόθρο[ν] ἄθανάτ' Ἀφρόδιτα, / παῖ Δ[ι]ος δολ[ό]πλοκε.). In der *Iphigenie in Aulis* wird sie δολιόφρων genannt (Eur., *Iph. A.* 1301), in der *Helena* heißt sie trügerisch (δόλιος) und mörderisch (Eur., *Hel.* 238), und ihr wird vorgeworfen, „Liebesverführung, Trug- und Ränkespiel, / Liebesbegehren und Liebesmord“ zu betreiben (Eur., *Hel.* 1103f.). In der *Andromache* siegt Kypris beim Paris-Urteil mit trügerischen Worten (δόλοις ... λόγοις), die zwar schön zu hören, aber der bittere Untergang Trojas sind (Eur., *Andr.* 289–292). Pausanias (8,31,6) wiederum berichtet von einem Tempel der Aphrodite *Mechanites*, der „Erfindungsreichen“.

erliegt, πάρφασις genannt wird, welches auch in der berühmten Beschreibung Aphrodites Gürtels bei Homer steht. In diesen Gürtel, so erzählt Homer, sei alle betörende Hexenkunst (θελκτῆρια πάντα) eingearbeitet worden – nämlich: liebendes Verlangen (φιλότης) und Sehnen (ἵμερος) sowie die verführerische Rede (ὁαριστὺς πάρφασις) –, so dass selbst dem Weisesten sein klarer Verstand geraubt werde.⁸⁶

Und spätestens seit Apollonios' Argonautenepos ist eben auch Medea ein Inbegriff für jemanden, welcher von Eros seiner klaren Urteilskraft beraubt wird, was dazu führt, dass Medea eigentlich Unwagbares wagt und sich gegen Vater, Familie und Heimat stellt. Apollonios' berühmte Verführungsszene im dritten Buch der *Argonautika* beschreibt, reich an Bildern, die komplexen Wirkungen des erotischen Pfeiles im Herzen Medeas, aus deren Brust sich ebenfalls „der klare Verstand verflüchtigt“ (III,275–298)⁸⁷:

<p>Τόφρα δ' Ἔρωι πολιοῖο δι' ἥερος ἴξεν ἄφαντος, τετρηχῶς οἶόν τε νέαις ἐπὶ φορβάσιν οἴστρος τέλλεται, ὃν τε μῦπα βοῶν κλείουσι νομῆες. ὦκα δ' ὑπὸ φλὴν προδόμῳ ἔνι τόξῳ τανύσσας, ἰοδόκης ἀβλήτα πολύστονον ἐξέλετ' ἰόν. ἐκ δ' ὅγε καρπαλίμοισι λαθὼν ποσὶν οὐδὸν ἄμειψεν ὀξέα δεινδύλων· αὐτῷ δ' ὑπὸ βαιὸς ἐλυσθεῖς Αἰσονίδῃ, γλυφίδας μέσση ἐνικάτθετο νευρῇ, ἰθὺς δ' ἀμφοτέρῃσι διασχόμενος παλάμησιν ἦκ' ἐπὶ Μηδείῃ. τὴν δ' ἀμφασίῃ λάβε θυμόν· αὐτὸς δ' ὑπορόφοιο παλιμπετὲς ἐκ μεγάροιο καγχαλῶν ἦξε, βέλος δ' ἐνεδαίετο κούρη νέρθεν ὑπὸ κραδίῃ φλογὶ εἵκελον. ἀντία δ' αἰεὶ βάλλον ἐπ' Αἰσονίδῃν ἀμαρύγματα, καὶ οἱ ἄηντο στηθέων ἐκ πυκινὰ καμάτῳ φρένες, οὐδέ τιν' ἄλλην μνηστὴν ἔχεν, γλυκερῇ δὲ κατεῖβετο θυμὸν ἀνίη· ὥς δὲ γυνὴ μαλερῷ περὶ κάρφεια χεύατο δαλῷ χερνῆτις, τῇπερ ταλασθία ἔργα μέμηλεν, ὥς κεν ὑπάροφιον νύκτωρ σέλας ἐντύναιτο, ἄγχι μάλ' ἡγερομένη· τὸ δ' ἀθέσφατον ἐξ ὀλίγοιο δαλοῦ ἀνεγρόμενον σὺν κάρφεια πάντ' ἀμαθύνει— τοῖος ὑπὸ κραδίῃ εἰλυμένος αἶθετο λάθρη οὖλος ἔρωι, ἀπαλὰς δὲ μετετρωπᾶτο παρειάς ἐς χλόον, ἄλλοτ' ἔρευνθος, ἀκηδείῃσι νόοιο.</p>	<p>(275) „Inzwischen durcheilte Eros unsichtbar die klare Luft, aufgescheucht wie ein Insekt – die Hirten nennen es Rinderbremse –, das sich auf junge Herdentiere stürzt. Auf der Schwelle im Vor- hof spannte er schnell den Bogen und nahm aus dem Köcher einen leidbringenden Pfeil, der noch neu war. Unbemerkt überschritt er die Schwelle mit hurtigen Füßen, scharf umherspä- hend. Dicht hinter dem Aisoniden kauerte er sich nieder, legte die Kerbe in die Mitte der Seh- ne, spannte <den Bogen> mit beiden Händen und schoß geradewegs auf Medea: Sprachlose Verwirrung erfasste sie im Herzen. Eros eilte frohlockend zurück aus dem hochgebauten Pa- last; der Pfeil aber brannte tief im Herzen des Mädchens, einer Flamme gleich. Sie warf dem Aisoniden ständig verstohlene Blicke zu, <u>und</u> <u>in ihrer Verwirrung verflüchtigte sich aus ihrer</u> <u>Brust der klare Verstand.</u> Sie konnte keinen an- deren Gedanken fassen, und im süßen Schmerz zerfloß sie in ihrem Gemüt. Wie eine Frau Rei- sig auf ein glimmendes Feuer schüttet – eine Handwerkerin, der die Arbeit des Wollspinnens obliegt –, um sich des Nachts unter ihrem Dach</p>
--	--

⁸⁶ Hom., *Il.* 14,214–217: Ἦ, καὶ ἀπὸ στήθεσφιν ἐλύσατο κεστὸν ἱμάντα / ποικίλον, ἔνθα δὲ οἱ θελκτῆρια πάντα τέτυκτο· / ἔνθ' ἔνι μὲν φιλότης, ἐν δ' ἵμερος, ἐν δ' ὁαριστὺς / πάρφασις, ἥ τ' ἔκλεψε νόον πύκα περ φρονεόντων.

⁸⁷ Apoll. Rhod. III,275–298 (Übers.: Glei und Natzel-Glei, 1996, II,17f.).

Licht zu verschaffen, da sie sehr früh aufsteht; das aber lodert aus kleiner Flamme gewaltig empor und läßt das ganze Reisig zu Asche werden: So brannte, in ihr Herz gesenkt, verborgen die verderbliche Liebe, und auf ihren zarten Wangen wechselte Blässe mit Röte ab, durch den Schmerz ihres Herzens <hervorgerufen>.“

Bei Apollonios wird Medea zwar die für sie, ihre Familie und ihre Heimat unheilvollen Folgen ihrer Liebe zu Jason klar erkennen,⁸⁸ dieser aber – gegen ihren νοῦς – nicht widerstehen können. Dieses traditionelle Bild von Eros als einer gegen den νοῦς gerichteten, erotischen Raserei lässt sich daher in der hier vorgeschlagenen Lesart des Paradiesgeschehens im Marienprolog infolge des intertextuellen Dialogs mit der *Medea* auf der einen und mit Philon auf der anderen Seite auf die *conditio humana* infolge des Sündenfalls zurückführen, bei welchem sich zum ersten Mal die sinnliche Wahrnehmung in rasender Liebe über den Verstand erhoben hat.

ἀπροσεξία als Individualschuld im Paradies wie ‚heute‘ Als Voraussetzung dafür, dass die sinnliche Wahrnehmung, getroffen von Eros, die Führerschaft im Paradies übernehmen kann, nennt Philon in *De fuga et inventione*⁸⁹ die Unaufmerksamkeit des νοῦς. Denn erst als dieser unaufmerksam war, weil er eingeschlafen war, konnte die sinnliche Wahrnehmung ihren Ehebruch an ihm begehen, zu welchem sie anderenfalls unfähig gewesen wäre.

Diese Unaufmerksamkeit des Verstandes kann vor dem Hintergrund der eben dargelegten Lektüre der ersten Abteilung des Marienprologs (A.) auch für *Chr.pat.* bedeutsam werden. Denn sowohl in der Präfatio als auch im Jesusgebet am Schluss ist von ἀπροσεξία die Rede, die sich in der Bedeutung „Unaufmerksamkeit des Geistes“ nun – d.h. vor dem Hintergrund der eben dargelegten Deutung des Paradiesgeschehens im Marienprolog – gut zum Rest des *Chr.pat.* fügt. In der Präfatio heisst es nämlich, ἀπροσεξία sei der Grund dafür gewesen, warum die Menschheit sterblich geworden sei,⁹⁰ und im Jesusgebet am Schluss des *Chr.pat.* bittet der Gebetssprecher vor allem anderen darum, ihn vor dieser ἀπροσεξία zu bewahren,⁹¹ welche offenbar seither stete Gefahr für den Menschen darstellt.

Die ἀπροσεξία als die „Unaufmerksamkeit des Geistes“ wird nur über die philonisch-

⁸⁸ Vgl. Medeas Entscheidungsmonolog bei Apoll. Rhod. 3,760–824.

⁸⁹ Siehe oben das Zitat auf S. 110.

⁹⁰ *pr.* 14f.: εἰ μὴ γὰρ ἐσφάλημεν ἀπροσεξία, / οὐκ ἂν κατεκρίθημεν ἀρχῇθεν μόρον, Denn wenn wir nicht durch die Unaufmerksamkeit [des Geistes] auf Abwege geführt worden wären, / so wären wir auch nicht von Anbeginn zum Tode verurteilt worden.

⁹¹ 2532–2534: Τοιῶνδε δεσμῶν ἀλύτων με, Παντάναξ, / ὁ δεσμολύτης αὐτὸς ὢν, Σῶτερ, λύσον, / οἷς, φεῦ, με κατέδησεν ἀπροσεξία. Von diesen unlöslichen Fesseln, Herr, / weil du der Fessellöser bist, Retter, erlöse mich, / in die mich, oh weh, die Unaufmerksamkeit meines Geistes gebunden hat.

allegorische Lesart des Paradiesgeschehens im Marienprolog lesbar, nämlich als „die Unaufmerksamkeit des Verstandes“ als die Grundvoraussetzung für die sündig- und sterblich-Werdung des Menschen im Paradies wie ‚heute‘, insofern sich nur dann der sinnlich wahrnehmende und begehrende Teil der Seele über den νοῦς erheben kann, welcher damit zum Liebhaber der sinnlichen, körperlichen Lüste wird und damit Ehebruch an Gott begeht, und damit die ἀπροσεξία in dem Sinne einer steten Gefahr für den Menschen, vor der bewahrt zu werden, zu beten lohnt. Anderenfalls muss das, was mit ἀπροσεξία in der Dichter-Präfatia und im Gebet gemeint sein soll, nicht nur merkwürdig dunkel, sondern auch merkwürdig unverbunden mit dem Rest des Dramas bleiben, in welchen sonst nirgendwo von einer Unaufmerksamkeit des Geistes gesprochen, geschweige denn diese näher erklärt wird.

Mit einer so verstandenen ἀπροσεξία aber wird darüber hinaus auch erst der Fehler des Menschen und damit seine Schuld sichtbar. Denn die erotischen Pfeile der sinnlichen Wahrnehmungsgegenstände können ihn nicht einfach so treffen. Damit diese ihn überhaupt treffen können, muss er ihnen diese Möglichkeit durch die Unaufmerksamkeit seines Geistes wie der Adam im Paradies erst einräumen. Der Mensch wird daher wie Eva und Adam im Paradies immer aus eigenem Unvermögen schuldig, sündig und sterblich.

Mythische Exempla für von Pfeilen des Eros getroffene und daher rasende, verstandlose Menschen (Ag., Hek., Tro.) Eine Möglichkeit, die meisten der restlichen intertextuellen Einschreibungen des ersten Prolog-Abschnitts (A) in Aischylos’ *Agamemnon*⁹² und Euripides’ *Hekabe*⁹³ und *Troerinnen*⁹⁴ aufzufassen, ist, diese als Einspielungen mythischer Exempla für von den Pfeilen des Eros getroffene Menschen in den Marienprolog zu verstehen, welche sich gegen ihren νοῦς wie Eva und Adam im Paradies rasend zu Freveltaten hinreißen lassen und sich so quasi als deren Kinder zu erkennen geben.

Da gibt es bspw. die intertextuellen Einschreibungen im fünften Vers (τόλμημα τολμᾶν παντότολμον ἀνέτλη) in den *Agamemnon* und in die *Hekabe*. Nicht nur betont Vers fünf die Frechheit von Evas Wagnis durch die *figura etymologica*, sondern es finden sich hier gleich vier intertextuelle Verweisungen in vier unterschiedliche mythologische Freveltaten. Es scheint daher so, als würde die intertextuelle Verweisung auf eine einzige mythologische Freveltat nicht ausreichen, um auf der einen Seite die Frechheit von Evas Unrecht sowie auf der anderen den universellen Folgenreichtum von Evas erstem Unrecht tun zu verdeutlichen, welcher erst den Beginn weiterer, gleichartiger Frevel darstellt und sich daher in der Menschheitsgeschichte immer wieder, verdeutlicht an vier mythologischen Freveltaten, wiederholt.

Das Attribut παντότολμον verweist hierbei auf zwei unterschiedliche Stellen im *Aga-*

⁹² 5 : *Ag.* 221, 408 u. 1237; 48 : *Ag.* 223; 39 : *Ag.* 763f.

⁹³ 5 : *Hek.* 1123.

⁹⁴ 40–42 : *Tro.* 605 u. 620f.

memnon, wo es – neben zwei späteren Belegen bei Leo Choerosphaktes⁹⁵ (9./10. Jh.) und den Aischylos-Scholien⁹⁶ – singulär in der (erhaltenen) griechischen Literatur vorkommt; die *figura etymologica*, d.h. konkret die Verwendung einer Form des Verbums *τλάω mit einem Akkusativobjekt des gleichen Wortstamms (παντότολμον ἀνέτλη, 5 : ἄτλητα τλάσσα, Ag. 408) auf eine weitere Stelle in dieser Tragödie sowie die Abhängigkeit des Infinitivs τόλμαν von einer finiten Verbform des Verbums *τλάω auf einen *Hekabe*-Vers (τόλμαν ... ἀνέτλη, 5 : τόλμαν ... ἔτλης, Hek. 1123).

Bei allen vier Stellen, auf welche Vers 5 intertextuell verweist, – Hek. 1123, Ag. 221, 408 u. 1237 – geht es um die nahezu fassungslosen Reaktionen Dritter auf begangenes bzw. geplantes und kurz bevorstehendes Unrecht, zu welchen sich Hekabe, Helena, Agamemnon oder Klytaimnestra wie unter Wahn haben hinreißen lassen bzw. noch hinreißen lassen werden. Es geht dabei jeweils um die Unverfrorenheit, mit welcher diese die Umsetzung ihres Unrechttuns verfolgen. Das Wahnhafte, was diesen Freveln dabei innewohnt, zeigt sich dabei jeweils darin, dass sie dazu alles andere – das eigene Gewissen, gesellschaftliche Rollen und Konventionen, Gesetze, Recht und Götter – verwerfen.

In der *Hekabe* reagiert Agamemnon auf die Kühnheit von Hekabes Rache für die – wenn auch ungerechte – Ermordung ihres Sohnes Polydoros durch Polymestor mit der fassungslosen Frage: „Du, Hekabe, hast diese Tat zu wagen gewagt?“⁹⁷ Im *Agamemnon* bezeichnet der Chor greiser Männer das eine Mal Helenas Wagnis des Ehebruchs als frechen Frevel, den sie eigentlich nie hätte wagen dürfen (ἄτλητα τλάσσα, Ag. 408), das andere Mal bezeichnet Cassandra Klytaimnestra als ἡ παντότολμος (Ag. 1237), weil diese über die Heimkehr Agamemnons so unverfroren heuchlerisch jubelt – Klytaimnestra jubelt in Wahrheit eigentlich deswegen, weil sie nun endlich, ihre Tochter rächend, Agamemnon töten kann; und ein weiteres Mal kritisieren die greisen Männer (= der Chor im *Agamemnon*) die Entscheidung Agamemnons, seine Tochter Iphigenie für den Krieg für eine davongelaufene Frau zu opfern, als Recht und Ordnung über den Haufen werfenden Frevel (παντότολμον, Ag. 221).

Auch das Attribut πρωτοπήμονος („erstschuldig“), mit welchem Evas Frevel in Vers 48 bezeichnet wird, schreibt sich deutlich in Aischylos' *Agamemnon* (223) ein, wo es neben dem *Chr.pat.* und den Aischylos-Scholien singulär in der (erhaltenen) griechischen Literatur vorkommt. Auch dieses steht wie das eben angesprochene παντότολμον (Ag. 221), in dessen unmittelbarer Nähe es sich auch befindet, in Zusammenhang mit der Ermordung Iphigenies durch ihren Vater in Aulis. Der Chor greiser Männer bezeichnet mit πρωτοπήμονος den Mord an Iphigenie als Anfang schlimmer Dinge, weil dieser die Überfahrt nach Troja, die lange Abwesenheit Agamemnons von Mykene und den Hass Klytaim-

⁹⁵ Leo Choerosphaktes, *Chiliostichos theologia* 12,3.

⁹⁶ Scholia in Aeschylum (scholia recentiora Demetrii Triclinii), 218b,6 u. 221a,1.

⁹⁷ Eur., *Hek.* 1122f.: τί φής· σὺ τοῦργον εἴργασαι τόδ', ὥς λέγει· / σὺ τόλμαν, Ἐκάβη, τήνδ' ἔτλης ἀμήχανον· „Was sagst du? Hast du wirklich, Hekabe, / Die Tat gewagt, die keine Tat mehr ist?“ (Übers.: Buschor, 1972, II,151).

nestras zur Folge hatte, welchem Agamemnon im *Agamemnon* zum Opfer fallen wird. Deutlich geben die greisen Männer dabei ihrer Meinung Ausdruck, dass der Mord der eigenen Tochter ein Frevel (παντότολμον, *Ag.* 221) ist, welchen Agamemnon bei klarem Verstand nicht begangen hätte (*Ag.* 218–223)⁹⁸:

ἐπεὶ δ' ἀνάγκας ἔδω λῆπαδνον	(218)	(218) „Und als der Not Zwangsjoch er sich beugte, / Im
φρενὸς πνέων δυσσεβῆ τροπαίαν		Herzen wehn ließ gottlose Windsbraut, / (220) Unrein-
ἀναγνον ἀνίερν, τόθεν	(220)	unheilige, da – da wandt / In tollen Wagnut er Seel
τὸ παντότολμον φρονεῖν μετέγνω·		und Sinn um. / Menschen macht tollkühn ja schandge-
βροτοὺς θρασύνει γὰρ αἰσχρόμητις		mute, / Unselge Wirtung des Geists, Unheils Urquell.“
τάλαινα παρακοπὰ πρωτοπήμων·		

In den vier Versen 39–42 wiederum, in welchen Maria davon spricht, der Ehebruch der γυνή aus Teilabschnitt A.2 gebäre als erste „Hybris“ stets neue „Hybris“ (39), die dadurch ausgelösten Tränen führten stets zu neuen Tränen ohne Maß und Zahl (40f.), und das jeweils neue Unglück wetteifere stets mit dem vorangehenden (42), finden sich ebenfalls vier intertextuelle Einschreibungen – in den *Agamemnon* und die *Troerinnen*. Mittels dieser intertextuellen Einschreibungen scheint diese γυνή, welche durch ihren Ehebruch am Anfang einer unheilvollen Unglückskette steht, mit Helena exemplifiziert zu werden, von welcher Byron in seinem *Don Juan* dichtet, sie sei „the Greek Eve“,⁹⁹ welche durch ihren Ehebruch über ganz Griechenland und Asien Unglück bringe.

Vers 39 (Φιλῆ γὰρ ὕβρις ἡ πάλαι τίττειν νέαν) weist in das Chorlied im *Agamemnon*, welches mit der berühmten Etymologisierung Helenas Namen als Männer- und Städtezerstörerin¹⁰⁰ beginnt (681ff.), weitergeht mit dem Vergleich Helenas und/oder Klytaimnestras mit einem zahmen Löwenjungen, welches zum grausam mordenden Löwen heranwache (717–749), an dessen Ende Helena als die „Tränenbraut“ (νυμφόκλαυτος, 749) bezeichnet wird, und welches mit der Sentenz endet, dass aus Häusern, denen *Dike* fern sei, nur Kinder hervorgingen, welche wie ihre Eltern ebenfalls voller Frevel seien und daher hier stets neuer Frevel auf alten Frevel folge (*Ag.* 763f.: φιλεῖ δὲ τίττειν ὕβρις / μὲν παλαιὰ νεάζουσιν) (750–780).

Ohne auf die komplexen und teilweise auch dunklen Schuldverflechtungen, welche zu der Situation Mykenes und der Ermordung Agamemnons im *Agamemnon* geführt haben bzw. führen werden, im einzelnen einzugehen,¹⁰¹ so kann zumindest dasjenige Chorlied, in welches sich Vers 39 einschreibt, dahingehend gedeutet werden, dass hier Helena, welche sich Ilion unter Brechung des Gastrechts und der Ehe in die Häuser geholt habe, dort

⁹⁸ Aischyl., *Ag.* 218–223 (Übers.: Werner, ⁶2005, 231).

⁹⁹ Lord Byron, *Don Juan*, canto XIV, lxxii (Byron, 1842, 741).

¹⁰⁰ *Ag.* 687–690: ... Ἐλέναν· ἐπεὶ πρεπόντως / ἔλένας ἔλανδρος ἔλε- / πτολις ...

¹⁰¹ Das Pelopsmahl, der Tantalidenfluch, Aëropes Ehebruch, der Atridenfluch, Helenas Ehebruch, Agamemnons Mord an Iphigenie, Klytaimnestras Ehebruch mit Aigisthos, Verbrechen der Griechen in Troja.

frevelhaft weiter wüte, wie es ihrer mit Frevel behafteten ‚Geburt‘ als Ehefrau des Paris – ohne Dike, gegen Menelaos und gegen Zeus Xenios – angemessen sei.¹⁰²

Die Verse 40–42¹⁰³ schreiben sich in eine Szene relativ zu Beginn der *Troerinnen* ein, in welcher Hekabe noch nichts von der Ermordung ihrer Tochter Polyxena und dem Ratsschluss der Griechen weiß, Astyanax, ihren Enkel und Andromaches Sohn, zu töten. Doch schon das Unglück, dass die Heimat in Schutt und Asche liegt, Männer und Söhne tot sind, sie und die Ihren zu Kriegsgefangenen geworden sind und Cassandra den Agamemnon als seine Bettgenossin verlassen muss, lässt Hekabe Tränen vergießen. Ihr momentanes Unglück begreift Hekabe dabei durchweg in den *Troerinnen* jeweils nur als ein Kettenglied des trojanischen Gesamtschicksals, welches mit Helenas Ehebruch seinen Anfang genommen habe. Hatte daher Hekabe zu Beginn des Dramas bereits Tränen darüber vergossen, dass ihre Heimat in Schutt und Asche liegt, und sie ihren Mann und ihre Söhne verloren hat, so bricht sie erneut in Tränen aus, als sie von ihrer und ihrer Töchter Versklavung hört (*Tro.* 238–307), und erneut, als sie von ihrer Tochter, Cassandra, Abschied nehmen muss (*Tro.* 308–462). Das bezeichnet Hekabe in den Versen *Tro.* 605 u. 620f. als einen unheilvollen Zustand, in dem den alten Tränen nichts als neue Tränen folgten (δάκρυά τ' ἐκ δακρύων καταλείβεται, *Tro.* 605 = 40) und als ein Übertreffen des vormaligen Unglücks durch das neue (ὦν γ' οὔτε μέτρον οὔτ' ἀριθμός ἐστί μοι / κακῶι κακὸν γὰρ εἰς ἄμιλλαν ἔρχεται. *Tro.* 620f. = 41f.). Doch damit nicht genug, denn gleich wird der Hekabe wiederum ein noch größeres Unglück bereitet werden, wenn Andromache ihr von der Ermordung ihrer Tochter Polyxena berichtet (*Tro.* 622f.) und bald darauf Astyanax getötet wird, Hekabe selbst ihren Enkel begräbt und schließlich als letzte ihres Hauses das Land als Sklavin verlässt.

Auch in den *Troerinnen* wird durchweg von unterschiedlichen Personen die Schuld an all dem Unglück der Helena und ihrem Ehebruch zugeschrieben – und zwar nicht nur von den trojanischen Frauen – Hekabe, Cassandra, Andromache, Chor –, welche Helena für ihr Schicksal als verwitwete, kinderlose Kriegsgefangene verantwortlich machen,¹⁰⁴

¹⁰² Überhaupt kann durchweg im *Agamemnon* beobachtet werden, wie insbesondere der Chor greiser Männer Helena und ihrem Ehebruch eine große Schuld am Trojanischen Krieg zuschreibt, aus welchem sich wiederum die Ermordung Iphigenies ergibt, welcher wiederum neben anderen zum Hauptmotiv Klytaimnestras wird, ihren Ehemann umzubringen (bspw. *Ag.* 1431–1433): So ist ihm bspw. der Trojanische Krieg explizit Helena rächend (γυναιχοποίωνων πολέμων, *Ag.* 225), Helenas Ehebruch ein frecher Frevel (bspw. ἄτλητα τλάσσεια, *Ag.* 408), sind ihm die Toten des Trojanischen Krieges explizit für Helena Umgekommene (τὸν δ' ἐν φοναῖς καλῶς πεσόντ', / ἄλλοτρίας διὰ γυναι- / κός, *Ag.* 447–449). Helena selbst bezeichnet er als Männer- und Städtezerstörerin (ἐλένας ἑλάνδρος ἐλέ- / πτολις, *Ag.* 689f.), er nennt sie wahnwitzig (παράνοους, *Ag.* 1455), weil sie als eine einzige Frau so viele Leben vor Troja vernichtet hat (μία τὰς πολλὰς, τὰς πάνυ πολλὰς / ψυχὰς ὀλέσας' ὑπὸ Τροίαι, *Ag.* 1456f.), und verallgemeinernd gilt ihm Helena als eine unaustilgbare Eris („Zank, Streit, Unfriede, Feindschaft“) in den Häusern des Mannes (ἧ τις ἦν τότε' ἐν δόμοις / Ἔρις ἐρίδματος ἀνδρὸς οἰζύς, *Ag.* 1460f.). Klytaimnestra wirft dem Chor vor, er sehe allein Helena als Männermörderin (ἀνδρολέτειρ', *Ag.* 1465), in Helena die einzige, welche so viele Griechen vernichtete (μία πολλῶν / ἀνδρῶν ψυχὰς Δαναῶν ὀλέσας', *Ag.* 1465f.) und unheilbares Leid bereitete (ἀξύστατον ἄλγος ἔπραξεν, *Ag.* 1467).

¹⁰³ ἐκ δακρύων δάκρυα καταλείβεται / ὦν οὔτε μέτρον οὔτ' ἀριθμός ἐστί τις / κακῶι κακὸν γὰρ εἰς ἄμιλλαν ἔρχεται.

¹⁰⁴ Der Chor der kriegsgefangenen Troerinnen bspw. bezeichnet Helena als die verhasste Gattin Menelaos

sondern auch von Menelaos, welcher Helena für den Tod so vieler Freunde in Sparta zu töten beabsichtigt.

Helenas verstandlose und unselige Entscheidung, Menelaos für Paris zu verlassen, Agamemnons verstandlose und unselige Entscheidung, seine Tochter in Aulis zu töten, Hekabes verstandlose und unselige Entscheidung, die Söhne des Mörders ihres Sohnes zu ermorden, oder Klytaimnestras verstandlose und unselige Entscheidung, Agamemnon zu töten, werden alle durch die retrospektive Beeinflussung der Kontexte durch den Kontext des Marienprologs als im allegorischen Sinne ‚erotisch‘ motivierte Ehebruchtaten lesbar, bei welchen sich der sinnlich wahrnehmende und begehrende, unverständige Teil in rasender Liebe zum Wahrnehmungsgegenstand – zum schönen Paris (Helena), zur Befriedigung der Rache an Troja (Agamemnon), zur Befriedigung der Rache an den Mördern ihrer Kinder (Hekabe, Klytaimnestra) – über den verstandesgemäßen νοῦς hinwegsetzt, und damit auch zu mythischen Exempla der Folgen ‚Evas‘ ersten Ehebruchs im Paradies für die Menschheit. Ebenfalls in diese Reihe der Exempla ‚erotisch‘ rasender Menschen fügen sich nun natürlich auch Medea, welche Vater und Heimat für Jason verrät, sowie Jason, welcher seine Ehe mit Medea für die neue mit der Königstochter zu opfern bereit ist.

Die Unglückskette der Menschheit (Ag. 313, Prom. 1027) Wie eine Unglückskette zieht sich also dieser ‚erotische‘ Ur-Fehler der ‚Eva‘, welche sich in rasender Liebe zum Wahrnehmungsgegenstand zur Seelenführung aufgeschwungen hatte, durch die Menschheitsgeschichte, insofern alte „Hybris“ stets neue gebiert (39). Für diese Unglückskette wird durch den intertextuellen Dialog der Verse 17 (διαδοχάς τε παραπέμπειν τῷ βίῳ) und 45 (διαδοχάς τε τῶν ἀφερτάτων πόνων) mit Ag. 313 das Bild des Fackellaufs eingespielt, bei welchen eine Fackel jeweils die nächste entzündet. Sowohl Vers 17 als auch Vers 45 sprechen davon, dass Eva ihre Bestrafung an ihre Kinder als ihre Nachkommenschaft weitergeben müsse (17) und seither eine Serie nicht abbreißender Unglücke herrsche (45), wobei das hier verwendete Nomen διαδοχάς („Nachfahre, Abkömmling, Erbe“) auf die Feuerkette im *Agamemnon* intertextuell anspielt, bei der der Fackellauf die Nachricht vom Sieg der Griechen in Troja, welcher für Agamemnon letztendlich kein Glück bedeutet, nach Mykene trägt, indem eine Fackel der nächsten ihr Feuer weiterreicht.¹⁰⁵

Doch diese Fackelkette kann im *Chr.pat.* gelöst werden, wie die intertextuelle Ein-

(τὰν Μενελάου ... / στρυγνὰν ἄλοχον, *Tro.* 131f.), der alles zum Opfer fällt (σφάζει, 134). Für Andromache ist Helena nicht das Kind Zeus', sondern Tochter von Neid, Mord und Tod, sie verflucht Helenas schöne Augen wegen des Untergangs Trojas und des Todes ihres Sohnes (*Tro.* 766–779), ihre Schönheit und die dadurch ausgelöste Liebe habe nichts als Unheil und Tod gebracht (ὄλοιο· καλλίστων γὰρ ὁμμάτων ἄπο / αἰσχροῦς τὰ κλεινὰ πεδί' ἀπώλεσας Φρυγῶν., *Tro.* 772f.). Cassandra führt den Tod zehntausender Männer auf eine Frau (Helena) und ihre Liebe (zu Paris) zurück (διὰ μίαν γυναιῖκα καὶ μίαν Κύπριν, *Tro.* 867). Auch Hekabe führt den Tod des kleinen Astyanax direkt auf die gottverhasste Helena zurück (... νῦν δέ σ' ἡ θεοστυγῆς / ἀφείλεθ' Ἑλένη, πρὸς δὲ καὶ ψυχὴν σέθεν / ἔκτεινε καὶ πάντ' οἶκον ἐξαπώλεσεν. *Tro.* 1213–1215).

¹⁰⁵ Aischyl., *Ag.* 312f.: τοιοῖδε τοί μοι λαμπαδηφόρων νόμοι, / ἄλλος παρ' ἄλλου διαδοχαῖς πληρούμενοι. „So teilt sich mir der Fackelträger Ordnung ein, / In wechselseitiger Weitergabe durchgeführt;“ (Übers.: Werner, 2005, 237).

schreibung in den *Prometheus* 1027 (πρὶν ἂν θεῶν τις διάδοχος τῶν σῶν πόνων) offenbaren kann, welche sich auffälliger Weise in denselben Versen (17 und 45) finden lässt. Denn im *Prometheus* eröffnet in den Versen 1026–1029 Hermes dem Prometheus die Möglichkeit der Lösung seiner Strafen für den Fall, dass ein Gott sich dazu bereit erkläre, die Nachkommenschaft seiner Qualen auf sich zu nehmen (1027) und seinerseits in den dunklen Hades und die Tiefe des Tartaros zu steigen (1028f.). Bis heute herrschen darüber Diskussionen, wer dieser Gott sein soll, von dem Hermes hier spricht. Im Raum stehen die Namen Herakles und Cheiron oder es wird sogar die folgende Möglichkeit in Betracht gezogen: „Hermes is arguing *per impossible*: ‘this will never happen’“. ¹⁰⁶ Diese hypothetische Leerstelle scheint im intertextuellen Kommentar zu *Chr.pat.* 17 (u. 45) gefüllt zu werden, insofern es im *Chr.pat.* Jesus Christus sein wird, welcher das Ende der Qualen (τοιοῦδε μόχθου τέρμα, *Prom.* 1026) bereitet, indem er diese auf sich nimmt und in den ‚Hades‘ steigt, um die Toten zu befreien.

Zusammenfassung Die philonisch-allegorische Lesart von ‚Evas‘ (der ἄσθησις) Liebe zum ἔρνος in der Bedeutung des Baums mit seinen verführerisch schönen Früchten, welche ‚Eva‘ sinnlich wahrnimmt, und zu welchen ‚Eva‘ von rasender Liebe im Herzen getroffen wird (6), bevor sie ihren Frevel zu tun wagt (5), sich gegen ihren Ehemann, ‚Adam‘ (den νοῦς), zur Seelenführung zu erheben, ist in der eben dargelegten Lesart das zentrale Leitmotiv des ersten Prolog-Abschnitts (A). Dieses kann nicht nur eine ganze Reihe von Phänomenen im Marienprologs selbst, sondern auch im gesamten Drama erklären.

Die intertextuell-wortwörtliche Lesart von Eva (der Frau) in wortwörtlichem Sinne erotischer Liebe, welche durch den intertextuellen Dialog mit der *Medea* lesbar wird, wird dabei als Vehikel für die philonisch-allegorische Lesart von ‚Evas‘ Eros-Frevel benötigt. Denn nur der Umweg über den *Medea*-Sinnüberschuss, welcher sich sowohl aus dem offensichtlichen Zitat von *Medea*-Vers 8 im sechsten *Chr.pat.*-Vers¹⁰⁷ sowie aus der Auffälligkeit des Ausdrucks ἔρνος ἔρως¹⁰⁸ einstellt, macht aus der metaphorischen Liebe der Eva (A.1: 6) eine wortwörtliche. Erst die in wortwörtlichem Sinne erotische Liebe macht aus dem Unrecht der Eva (A.1: 5) - genau wie aus dem der γυνή aus A.2 - ihren Ehebruch und dies wiederum leitet erst zu Philon über, welcher das Paradiesgeschehen als Ehebruchgeschehen deutet.

Was mittels dieser erst wortwörtlich-intertextuellen und dann philonisch-allegorischen Lesart von Evas ἔρως zum ἔρνος im Marienprolog lesbar wird, ist das traditionelle Eros-Bild als Verstand raubender, gegen den νοῦς gerichteter erotischer Raserei, welche hier als die Ursache dafür gedeutet wird, dass Eva und Adam und in deren Folge die Menschheit

¹⁰⁶ Podlecki, 2005, 192 vgl. 32–34.

¹⁰⁷ Die *Medea* ist vom ersten Vers des Marienprolog deutlich und eindeutig intertextuell aufgerufen, und auch der sechste Vers zitiert die *Medea* bis auf den Austausch des Liebesobjektes wortwörtlich.

¹⁰⁸ Evas Liebe zum ἔρνος ist ohne metaphorische oder eben intertextuelle Mitarbeit des Lesers kaum sinnvoll.

überhaupt (wie bspw. Medea, Jason, Helena, Agamemnon, Hekabe und Klytaimnestra), von den Pfeilen des Eros nach einem Wahrnehmungsgegenstand in erotische Raserei versetzt, unheilvolle Entscheidungen treffen: Eva und Adam verraten das Gebot Gottes und nehmen von den verbotenen Früchten; Medea verrät Vater und Heimat und hilft Jason in Kolchis; Jason verrät seine Ehe mit Medea in Korinth und strebt eine neue mit der Königstochter an; Helena verrät ihre Ehe mit Menelaos und folgt dem Paris nach Troja; Agamemnon verrät seine Familie und entscheidet sich für Rache an Troja; Klytaimnestra verrät ihre Ehe für die Rache an Agamemnon, Hekabe verrät ihr Mensch-Sein im Krieg und tötet die unschuldigen Kinder des Mörders ihres Sohnes.

Diese Entscheidungen eint – bei all ihren Unterschieden im Einzelnen – in der hier vorgeschlagenen Lesart des im Marienprolog erzählten Paradiesgeschehens, dass sie alle in einem der erotischen Raserei insofern gleichartigem Wahn getroffen werden, als dass sich hier wie dort der sinnlich wahrnehmende und begehrende Teil gegen den verstandesgemäßen zur Seelenführung aufgeschwungen hat. Bei klaren Sinnen, also ohne von den erotischen Pfeilen getroffen zu sein, hätten diese Personen diese Entscheidungen nicht getroffen, so die hier vorgeschlagene ‚erotische‘ Interpretation der Erzählung im Marienprolog. Diese unter der Führerschaft des sinnlich wahrnehmenden und begehrenden Teils getroffenen Entscheidungen sind nicht nur deshalb unheilvoll, weil sie weitere Frevel nach sich ziehen, sondern auch deshalb, weil der Unrecht tuende Mensch, so geht diese Interpretation des Marienprologs weiter, dadurch sündig und damit auch sterblich wird. Denn als eigentlich νοῦς-gesteuertes Wesen hat dieser Mensch sich dadurch, dass er seine Seelenführung dem sinnlich wahrnehmenden und begehrenden Teil überlassen hat, von seiner eigentlichen Bestimmung der Liebe zu Gott und der Suche nach der göttlichen, ewigen und daher rein geistig erfassbaren Wahrheit ab- und der Liebe zur körperlich-sinnlichen und vergänglichen Lust zuwendet.

Das traditionelle Eros-Bild als gegen den νοῦς gerichtete Macht, welche von den Wahrnehmungsgegenständen auf die sinnliche Wahrnehmung einwirkt, wird deshalb für den restlichen *Chr.pat.* noch so zentral werden, weil nämlich dadurch Marias widersprüchliches Verhalten vor dem Kreuz sehr gut erklärt werden kann. Maria gerät zwar in Verzweiflung gerät, wenn die sinnlichen Wahrnehmungseindrücke vom leidenden Sohn auf sie eindringen, kann aber dann, wenn sie sich auf das geistig von ihr Erkannte konzentriert, ihrer Verzweiflung ein Ende bereiten und den Tod ihres Sohnes richtig deuten.

Was über diese hier vorgeschlagene Lesart im Marienprolog plausibel erklärt werden kann, ist bspw., wie Evas ἔρως (A.1), der Ehebruch der γυνή (A.2) und die Erniedrigung, d.h. die sündig und sterblich Werdung der Natur des Menschen (A.3) zusammenhängen (ὁθεν); und auch warum zwar Eva (sinnlich) verführt (ἀπατᾶν: ἡπατημένη, 4), Adam aber überredet wird (πείθω : πείσασα, 8);¹⁰⁹ oder warum im ersten Teilabschnitt lediglich davon die Rede ist, dass Adam vom Apfel kostet, von Evas Kosten der Frucht aber keine Rede

¹⁰⁹ Als νοῦς kann ‚Adam‘ nicht wie ‚Eva‘, die αἰσθησις, sinnlich verführt werden.

ist.

Außerdem erklärt die philonisch-allegorische Lesart ‚Evas‘ Eros auch, was mit ἀπροσεξία gemeint ist, welche sowohl in der Präfatio als auch im Jesusgebet als Grundvoraussetzung für die sündig und sterblich werdung des Menschen im Paradies wie ‚heute‘ angesprochen wird,¹¹⁰ und was diese mit dem Rest des Dramas überhaupt zu tun hat. Denn nur vor dem Hintergrund einer ἀπροσεξία, welche ausgehend von der ‚erotischen‘ Lesart des Paradiesgeschehens als die „Unaufmerksamkeit des Geistes“ verstanden werden kann, als die Voraussetzung dafür, dass sich der sinnlich wahrnehmende und begehrende Seelenteil so unheilvoll gegen den νοῦς zur Seelenführung erheben kann, kann auch Maria, wie gleich gezeigt werden wird, im restlichen Drama als jemand offenbar werden, der vor den Gefahren der ἀπροσεξία nicht gefeit ist.

Denn auch Maria läuft, wie gleich ausführlich gezeigt werden wird, als wahrer Mensch wie jeder andere Mensch stets Gefahr, dem sinnlich Wahrnehmbaren vor dem geistig Erkannten den Vorzug zu geben. Erst so aber, d.h. vor dem Hintergrund der hier vorgeschlagenen ‚erotischen‘ Lesart des Paradiesgeschehens im Marienprolog, des sich daraus ergebenden Verständnisses der ἀπροσεξία als Grundvoraussetzung für die Anheimfallung des Menschen an seine sinnliche Wahrnehmung bei Entscheidungsprozessen, und der wiederum damit eng zusammenhängenden Interpretation der Marienfigur im *Chr.pat.* als einer offensichtlich an dieser Grunddisposition des Menschen ebenfalls Leidenden, wird der *Chr.pat.* zum Menschheitsdrama, welches die mit der ἀπροσεξία verbundenen Gefahren sowie die Möglichkeit ihrer Überwindung mit der Figur der Maria universell auf die Bühne bringt.

Die ‚Maria-Medea‘ im Dramenprolog

Hatte die erste Abteilung des Marienprologs (A.) Eva und die Folgen ihres Unrechttuns zum Thema, so sind Themen der zweiten Abteilung (B.) Maria und die Folgen ihres ‚Nicht-Unrechttuns‘. Vor dem Hintergrund der ersten Abteilung macht sich Maria dabei hier einerseits zum genauen Gegenteil Evas, indem sie von der ungewöhnlichen Empfängnis ihres Sohnes ohne Mann und seiner ungewöhnlichen Geburt ohne Wehen (B.1) sowie von der Verkündigung des Engels und ihrer Reaktion darauf (B.2) erzählt; andererseits aber scheinen dabei gleichzeitig beide Frauen auch aufs Engste miteinander verbunden, weil Maria erstens als Gottesgebärerinnen ohne Eva nicht denkbar wäre und zweitens mit dieser in gewisser Hinsicht sogar vergleichbar ist, nämlich: in der Hinsicht einer Geburt, die keine ist (60–63), wie Maria selbst sagt.

Der Dramenautor lässt hierzu seine Maria auf das Motiv der sogenannten ‚zweiten Eva‘ zurückgreifen, welches erstmalig im zweiten Jahrhundert bspw. bei Justin dem Mär-

¹¹⁰ Nämlich: die „Unaufmerksamkeit des Geistes“, welche erst die sinnliche Wahrnehmung sich in rasender Liebe mit dem Wahrnehmungsgegenstand vereinigen und sich dadurch zur Führung in der Seele aufschwingen lässt.

tyrer und Irenäus von Lyon als eine Beziehung der beiden Frauen zueinander greifbar wird, welche von einer auf Ähnlichkeit und/oder Gleichheit beruhenden, grundsätzlichen Vergleichbarkeit auf der einen und einer im Einzelnen liegenden, genauen Gegenteiligkeit der beiden Frauenfiguren auf der anderen Seite geprägt ist, wie es für die typologische Auslegungstradition der Bibel¹¹¹ aus frühchristlicher Zeit insgesamt charakteristisch ist. Justin und Irenäus geht es dabei jeweils darum, aufzuzeigen, dass Maria in dem *Gleichen* Recht tut, in welchem Eva Unrecht getan hat (= grundsätzliche Vergleichbarkeit), weswegen Maria zur Mutter des Heils und des Lebens, Eva aber zur Mutter des Unheils und des Todes geworden sei (= im Einzelnen liegende Gegenteiligkeit). So gebiert also Eva, für Justin, Sünde und Tod deshalb, weil sie als Jungfrau das Wort des Teufels, Maria hingegen das Leben, weil sie als Jungfrau das Wort des Engels empfangen habe.¹¹² Und für Irenäus ist Maria genau darin gehorsam (*obaudiens*), worin Eva ungehorsam (*inobaudiens*) war.¹¹³

Für Justin und Irenäus ergibt sich also die Gegensätzlichkeit von Marias und Eva aus der Gegensätzlichkeit derjenigen Gaben, welche die zwei Frauen der Menschheit spenden – Maria Heil und Leben vs. Eva Unheil und Tod –, welche wiederum das Ergebnis ihres gegenteiligen Verhaltens gegenüber Gott sind – Marias Gehorsam (*obaudientia Mariae* bzw. πίστιν ... καὶ χάριν λαβοῦσα Μαρία) vs. Evas Ungehorsam (*Evae inobaudientia* bzw. παρακοή). Die grundsätzliche Vergleichbarkeit Marias mit Eva liegt dabei in der Gleichheit der Sache, in Bezug auf welche Maria mit ihrem Gehorsam gegenüber Gott Recht, Eva hingegen mit ihrem Ungehorsam Unrecht tut, nämlich: in der Liebe, Achtung, Folgsamkeit usw. Gottes, welche Maria achtet, Eva hingegen missachtet.

Für Justin und Irenäus ist diese auf grundsätzlicher Vergleichbarkeit bei gleichzeitiger, im Einzelnen liegender Gegensätzlichkeit beruhende Beziehung zwischen Eva und Maria deshalb so wichtig, weil für beide erst darin begründet liegt wird, warum Maria zur

¹¹¹ Grundsätzlich geht es bei der typologischen Auslegungstradition der Bibel darum, eine alttestamentarische (seltener auch antike, mythologische oder historische) Person oder ein alttestamentarisches (seltener auch antikes, mythologisches oder historisches) Geschehen (den Typos) mit einer neutestamentarischen Person oder einem neutestamentarischen Ereignis (dem Antitypos) in den Bezug von Verheißung (alttestamentarischer Typos) und Erfüllung (neutestamentarischer Antitypos) zu setzen. Grundlage hierfür ist die Annahme, dass das, was im Alten Testament verheißen wird, sich im Neuen Testament auch vollendet. Siehe zur Eva-Maria-Parallele ausführlich Söll, 1989.

¹¹² Justin der Märtyrer *Dialogus cum Tryphone* 100,5 (PG 6,709–712): καὶ διὰ τῆς παρθένου ἄνθρωπος γεγονέναι, ἵνα καὶ δι’ ἧς ὁδοῦ ἡ ἀπὸ τοῦ ὄφεως παρακοὴ τὴν ἀρχὴν ἔλαβε, διὰ ταύτης τῆς ὁδοῦ καὶ κατάλυσιν λάβῃ. παρθένος γὰρ οὖσα Εὐὰ καὶ ἄφθορος, τὸν λόγον τὸν ἀπὸ τοῦ ὄφεως συλλαβοῦσα, παρακοὴν καὶ θάνατον ἔτεκε· πίστιν δὲ καὶ χάριν λαβοῦσα Μαρία ἡ παρθένος, εὐαγγελιζομένου αὐτῇ Γαβριὴλ ἀγγέλου ὅτι πνεῦμα κυρίου ἐπ’ αὐτὴν ἐπελεύσεται καὶ δύναμις ὑψίστου ἐπισκιάσει αὐτήν, διὸ καὶ τὸ γεννώμενον ἐξ αὐτῆς ἅγιόν ἐστιν υἱὸς θεοῦ, ἀπεκρίνατο· Γένοιτό μοι κατὰ τὸ ῥῆμά σου. „[Wir wissen (νενοήκαμεν, 100,4,6), Anm. d. Verf.], dass er [(= Jesus Christus), Anm. d. Verf.] durch eine Jungfrau Mensch geworden ist, damit auf dem gleichen Wege, auf dem der durch die Schlange verursachte Ungehorsam [gegenüber Gott (Anm. d. Verf.)] seinen Anfang nahm, dieser auch gelöst werde. Denn Eva, welche eine unverdorbene Jungfrau war, gebar, nachdem sie das Wort der Schlange empfangen hatte, Ungehorsam und Tod. Die Jungfrau Maria dagegen war voll Glaube und Freude als der Engel des Herrn ihr die frohe Botschaft brachte, der Geist des Herrn werde über sie kommen und die Kraft des Höchsten werde sie überschatten, weshalb auch das Heilige, das aus ihr geboren werde, Sohn Gottes sei. Und sie antwortete: „Mir geschehe nach deinen Worten““ (Übers. bis auf wenige Änderungen: Haeuser, 1917, 163f).

¹¹³ Siehe das Zitat in Anm. 115.

Mutter des Heils und des Lebens wie Eva zur Mutter von Unheil und Tod wird. Irenäus verdeutlicht dies mit dem Bild eines Knotens in einer Kette, welcher nur dann auch wieder gelöst werden könne, wenn das Ende des Knotens auf *demselben* Wege,¹¹⁴ auf welchem der Knoten einst geknotet worden sei, wieder zum Anfang zurückgeführt werde. Der zweite Knoten, den Maria durch ihren Gehorsam gegenüber Gott knote, werde also nur deshalb zur Lösung des ersten, den Eva durch ihren Ungehorsam gegenüber Gott geknotet habe, weil er von Maria auf demselben Wege, auf dem er von Eva einst geknotet worden sei, zurückgeführt und damit auch gelöst werde.¹¹⁵ Maria löst also deswegen Evas Ungehorsam, weil sie an genau diejenige Stelle, an welche Eva den Ungehorsam gegenüber Gott gesetzt hat, ihren Gehorsam setzt.

Zunächst wohl nur Reflex einer sich steigernden Marienfrömmigkeit, wird diese Typologie Marias als ‚zweiter Eva‘ letztendlich zur Grundlage dafür, dass in einer wachsenden Mariengläubigkeit Maria von der Mutter des Heilsbringers über die Mutter des Heils und des Lebens zur heilsgeschichtlich bedeutsamen Mit-Erlöserin aufsteigt.¹¹⁶ Denn sowohl bei Justin als auch bei Irenäus erhält Maria als ‚zweite Eva‘ einen enormen Bedeutungszuwachs innerhalb des Heilsgeschehens hinzu, insofern sie durch die Hinwegnahme von Evas Frevel gewissermaßen an die Seite ihres Sohnes rückt, welcher seit dem ersten Jahrhundert bei Paulus der ‚zweite Adam‘ ist, d.h. derjenige, welcher die Schuld des Adam für die Menschheit löst.¹¹⁷ Marias heilsgeschichtliche Bedeutung ist, was das Erlösungswerk des

¹¹⁴ Vgl. διὰ τούτης τῆς ὁδοῦ bei Justin dem Märtyrer (Anm. 112).

¹¹⁵ Irenäus von Lyon, *Adversus haereses* III 22,4: *Consequenter autem et Maria virgo obaudiens invenitur dicens: „Ecce ancilla tua, domine, fiat mihi secundum verbum tuum.“ Eva vero inobaudiens: non obaudivit enim adhuc cum esset virgo. Quemadmodum illa virum quidem habens Adam, virgo tamen adhuc existens, ... inobaudiens facta, et sibi et universo generi humano causa facta est mortis, sic et Maria habens praedestinatum virum, et tamen virgo, obaudiens, et sibi et universo generi humano causa facta est salutis. Et propter hoc lex eam quae desponsata erat viro, licet virgo sit adhuc, uxorem eius qui desponsaverat vocat, eam quae est a Maria in Evam recirculationem significans: quia non aliter quod colligatum est solveretur, nisi ipsiae compagens adligationis reflectantur retrorsus, uti primae coniunctiones solvantur per secundas, secundae rursus liberent primas, et evenit primam quidem compaginem a secunda colligatione solvi, secundam vero colligationem primae solutiones habere locum. ... Sic autem et Evae inobaudientiae nodus solutionem accepit per obaudientiam Mariae. Quod enim adligavit virgo Eva per incredulitatem, hoc virgo Maria solvit per fidem.* „Entsprechend trifft man aber auch die Jungfrau Maria gehorsam an, wenn sie sagt: ‚Siehe ich bin die Magd des Herrn; mir geschehe nach deinem Wort‘ (Lk 1,38). Eva dagegen war ungehorsam, und zwar fiel ihr Ungehorsam in die Zeit, da sie noch Jungfrau war. Wie sie zwar Adam zum Mann hatte, aber trotzdem Jungfrau war, ... den Ungehorsam beging und für sich und für die gesamte Menschheit zur Ursache des Todes wurde, so hatte auch Maria den Mann, der für sie vorbestimmt war, war aber trotzdem Jungfrau und wurde durch ihren Gehorsam für sich und für die gesamte Menschheit zur Ursache des Heils (vgl. Hebr 5,9). Und deshalb nennt das Gesetz sie, die mit einem Mann erst verlobt war und obwohl sie noch Jungfrau war, die Ehefrau ihres Verlobten (vgl. Dtn 22,23f). Damit zeigt es die Kreisbewegung von Maria zu Eva an, denn was gebunden ist, kann nicht anders gelöst werden, so daß die ersten Bindungen durch die zweiten gelöst werden und die zweiten wieder die ersten befreien. Und es ist so, daß der erste Knoten von der zweiten Schlinge gelöst wird, die zweite Schlinge aber den Platz der ersten Auflösung einnimmt. ... So fand aber auch der Knoten des Ungehorsams Evas seine Auflösung durch den Gehorsam Marias. Denn was die Jungfrau Eva durch ihren Unglauben gebunden hatte, das hat die Jungfrau Maria durch ihren Glauben gelöst.“ (Übers.: Brox, 1995, 279 u. 281). Vgl. auch Irenäus von Lyon, *Darlegung der apostolischen Verkündigung* 33 (Übers.: Brox, 1993, 55f.).

¹¹⁶ Vgl. hierzu ausführlicher Söll, 1989, 420f..

¹¹⁷ 5 Röm 12–21.

Einzelnen angeht, auch im *Chr.pat.* ein wichtiges Thema. Denn Maria übt hier eindrücklich Einfluss auf ihren Sohn bei der Erlösung des Simon Petrus von seiner Schuld aus, wenn Jesus Christus dessen Erlösung explizit unter Berücksichtigung der Bitten seiner Mutter Maria bewirkt.¹¹⁸ Damit scheint diejenige Rolle und Funktion Marias im Drama exemplifiziert zu werden, welche der Maria auch am Schluss des *Chr.pat.* im Mariengebet zukommt, in welchem sie von einem Sünder in Not als Fürsprecherin bei ihrem Sohn¹¹⁹ und als seine Retterin aus Gefahren¹²⁰ angerufen wird. Auf diese Rolle und Funktion wiederum scheint die zweite Abteilung des Marienprologs vorzubereiten, wenn hier vor dem Hintergrund der ersten Abteilung und des dort thematisierten Unrechttuns der Eva Maria und ihr recht-Tun im Zentrum stehen.

Denn auch aufs Gesamte gesehen, scheint die ganze zweite Prologabteilung (B.) zum Ziel zu haben, Maria auf ganz unterschiedlichen Ebenen zur ‚zweiten Eva‘, die wie die ‚erste Eva‘ und gleichzeitig ganz anders als diese ist, zu machen, indem sich Maria und ihr Verhalten mit Eva und deren Verhalten vergleicht und kontrastiert, wie gleich noch genauer herausgearbeitet werden wird. Doch schon in der ersten Abteilung des Marienprologs (A.) wird auf diese sich erst in der zweiten Abteilung deutlich(er) vollziehende Kontrastierung der beiden Frauenfiguren hingearbeitet. So stellt sich bspw. Maria im ersten Prologteilabschnitt (A.1) nicht nur einfach an das Ende ihrer Erklärung, wie es zu der jetzigen Situation kommen konnte, welche sie bei der Schlange (1), bei Eva (3) und Adam (8) im Paradies beginnen und über die Menschheit (19) und Gottes Heilsplan (20) bis zu sich selbst als Gottesgebärerin (23) reichen lässt, sondern positioniert sich mit neun Versen, welche sie als Subjekt regiert, auch prominent an das Ende dieser im Paradies beginnenden Kausalkette. Ebenso lassen sich auch die Positionierungen derjenigen Begriffe im Vers, mit welchen Maria Eva und sich selbst bezeichnet – μήτηρ γένους und μήτηρ τέκνων (= Eva) am Versanfang (4 u. 12), und μήτηρ παρθένης (= Maria) am Versende (23) –, verstehen, nämlich in dem Sinne einer Verdeutlichung derjenigen Positionen innerhalb der Unglückskette der Menschheit, welche Eva (Anfang) und Maria (Ende) besetzen. Auch dass die ersten intertextuellen Einschreibungen der zweiten Prologabteilung (B.) die Einschreibungen der ersten Prologabteilung (A.) in die *Medea*-Tragödie zwar fortsetzen, hierbei aber aus dem Ammenprolog der *Medea* hinausweisen, welcher die vorherrschende intertextuelle Einschreibung in der ersten Abteilung (A.) war, und sich in den sich dort anschließenden Dialog zwischen Amme und Erzieher (*Med.* 49ff.) einschreiben, kann

¹¹⁸ Maria bittet 817–819: ὦ Τέκνον, ὦ φίλτατον, ὦ Θεοῦ Λόγε, / σύγγνωθ'· ἁμαρτεῖν δ' εἰκὸς ἄνθρωπον, Τέκνον, / καὶ Πέτρος ἐξήμαρτε τοὺς ὄχλους τρέσας. Mein Kind, mein liebstes [Kind], du Wort Gottes, / verzeih ihm! / Zu sündigen ist menschlich, mein Kind, / und Simon Petrus sündigte, weil er das [hebräische] Volk fürchtete. Jesus gewährt seiner Mutter diese Bitte: 821–824: λύω δὲ Πέτρῳ σφάλμα, χρῆζούσης σέθεν· / καὶ γὰρ πάροιθεν σοὺς ἐπειθόμην λόγοις / σῆς εὐσεβείας κάγαθῆς φρενὸς χάριν. Ich löse dem Simon Petrus seine Schuld, weil du danach verlangst. / Denn auch vorher schon habe ich deinen Worten gehorcht / wegen deines frommen und guten Herzens.

¹¹⁹ 2589: πρέσβιν εὐπρόσδεκτον ἐς σὸν Υἱέα bei deinem Sohn gerngesehene Fürsprecherin.

¹²⁰ 2602: μεγίστη πανταχοῦ σωτηρία. Vgl. 2858, 2588, 2598.

zum einen die enge Verbundenheit der beiden Frauenfiguren signalisieren – beide Male die *Medea*-Tragödie –, gleichzeitig aber auch die Unterschiedlichkeit der beiden Frauen zueinander – Eva : Medea vs. Maria : Amme – zum anderen aber auch die Fortführung der von Eva begonnenen Geschichte durch Maria – etwas – die im *Medea*-Prolog erzählte Vorgeschichte zum Drama – geht zu Ende, und etwas Neues – das das im Prolog erzählte Vorgeschehen fortsetzende und abschließende Drama – beginnt.

In der zweiten Prologabteilung (B.) nun scheint sich Maria vor dem Hintergrund des in der ersten Abteilung (A.) erzählten Paradiesgeschehens endlich explizit mit Eva zu kontrastieren, insofern sich nämlich Maria hier in explizitem Gegensatz zu der Eva der ersten Prologabteilung als sinnlich unverführbar, treu in ihrer Liebe zu Gott, ewig jungfräulich, auf ihren *voûς* hörend, welcher seiner Bestimmung nach auf Gott hingewendet ist, und daher als Mutter von Heil und Leben darstellt. Diese Maria als ‚zweite Eva‘, welche im Dramenprolog nicht zuletzt auf Ebene des intertextuellen Dialogs zum ersten Mal lesbar wird, ist deshalb für den *Chr.pat.* so wichtig, weil in Marias Gegenteiligkeit bei gleichzeitiger Gleichheit mit Eva ihr spezifischer Figurencharakter zwischen Wissen und Verzweiflung im *Chr.pat.* begründet zu liegen scheint, wie im Anschluss daran ausführlich aufgeführt werden wird.

Vor dem Hintergrund dieser Wichtigkeit der ‚zweiten Eva‘ für die Marienfigur im *Chr.pat.* ist es auch möglich, die intertextuellen Einschreibungen der zweiten Prologabteilung in den *Agamemnon* zu deuten, welche zu den schwierigsten intertextuellen Einschreibungen des *Chr.pat.* überhaupt gehören. Schwierig sind diese deshalb, weil sich in Marias Bekräftigung der Tatsache ihrer Jungfräulichkeit – Nichts weiß ich von der Lust und den tadelnswerten Worten / mit einem Mann mehr als vom Härten von Stahl¹²¹ – ausgerechnet eine intertextuelle Einschreibung findet, welche aus dieser für das christliche Mysterium so zentralen Grundlage eine Lüge zu machen droht. Denn die Verse 65f. schreiben sich intertextuell in die nahezu identische¹²² Aussage Klytaimnestras ein, welche aber im *Agamemnon* sowohl vom intrafiktionalen Chor als auch vom (realen) Rezipienten des Dramas als offensichtliche Lüge erkannt wird. Klytaimnestras Aussage – „Nicht weiß ich von Lust noch Gerede, in das ich kam, / Mit anderm Manne mehr als von des Erzes Bad.“¹²³ – ist im *Agamemnon* deshalb als Lüge so durchsichtig, weil Klytaimnestra hier mit Aigisthos bereits zusammenlebt und gemeinsam mit ihm die Ermordung Agamemnons plant.¹²⁴

¹²¹ 65f.: Οὐκ οἶδα τέρψιν οὐδ' ἐπίπογον φάτιν / τινὸς πρὸς ἄνδρὸς μᾶλλον ἢ χαλκοῦ βαφάς.

¹²² Lediglich ἄλλου (*Ag.* 612) ist mit τινός (66) ausgetauscht, weil Klytaimnestra ausdrücken will, sie kenne keinen anderen Mann als ihren Ehemann Agamemnon Maria hingegen, sie kenne überhaupt keinen Mann.

¹²³ Aischyl., *Ag.* 611f.: οὐδ' οἶδα τέρψιν οὐδ' ἐπίπογον φάτιν / ἄλλου πρὸς ἄνδρὸς μᾶλλον ἢ χαλκοῦ βαφάς. (Übers.: Werner, 2005, 253).

¹²⁴ Dass die Einspielung der offensichtlichen Lüge Klytaimnestras in die Verse 65f. die Aussage Marias im *Chr.pat.* unterminieren kann, liegt auf der Hand. Doch andererseits muss nach den Konsequenzen einer solchen unterminierenden Lesart gefragt werden. Zunächst bleibt dabei zu konstatieren, dass Marias jungfräuliche Empfängnis und Geburt für den *Chr.pat.* deshalb so zentral sind, weil sich daraus die Tatsache ergibt, dass Marias Sohn der Sohn Gottes ist, welcher frei von Schuld ist und als solcher durch das freiwillige, ungezwungene auf-sich-Nehmen des Todes diesen überwinden und dessen Macht über die

Eine schöne Möglichkeit – eine andere wird weiter unten angesprochen werden –, diese schwierige intertextuelle Einschreibung der Verse 65f. in *Ag.* 611f. zu deuten, ist, diese unter den Deutungshorizont der für den *Chr.pat.* so wichtigen Maria als ‚zweiter Eva‘ zu stellen. Unter diesem Deutungshorizont gerät die intertextuelle Einschreibung der Verse 65f. in *Ag.* 611f. nämlich zur Exemplifikation der damit einhergehenden, heilsgeschichtlich bedeutsamen Funktion, die Schuld Evas hinwegzunehmen – und dies auch im *Chr.pat.* gewissermaßen auf demselben Wege wie bei Justin und Irenäus. Denn Maria kehrt, indem sie dieselben Sätze in den Mund nimmt, welche im Mund der Klytaimnestra eine offensichtliche Lüge sind, diese in ihr genaues Gegenteil um, macht sie damit wahr, und löst damit gewissermaßen auf demselben Wege (Philon!) die Schuld der ehebrecherischen Klytaimnestra, stellvertretend für die ehebrecherische Eva. Das Prinzip des rückwärtigen Gangs desselben Weges durch Maria, der laut Justin und Irenäus zum Gegenteil – zum Gerechten, zu Heil und Leben – führt und damit die Schuld der ehebrecherischen Eva löst, kann damit auf das intertextuelle Sprechen Marias ausgedehnt werden, welche die Worte anderer in den Mund nimmt. Maria löst also, so die hier vorgeschlagene Interpretation der schwierigen intertextuellen Einschreibung in den *Agamemnon*, die Schuld der ehebrecherischen Eva, indem sie die Lügen einer ihrer ehebrecherischen Töchter auf sich nimmt, d.h. in den Mund nimmt (zitiert) und als Wahrheit wieder herausgibt. Maria heilt also gewissermaßen Klytaimnestras Ehebruch und die daraus erwachsene Lüge, indem sie diese bei sich wahr macht.

Diese Wirkung Marias intertextuellen Sprechens in ihrer Funktion als einer ‚zweiten Eva‘, welche die Schuld der ehebrecherischen Frau löst, kann auf eine weitere intertextuellen Einschreibung im zweiten Teilabschnitt (B.2) ausgedehnt werden. In den Versen 77f. spricht Maria nämlich davon, sie habe ihren Sohn nicht als „Opfer“ des Todes, sondern als „Herrscher über Himmel und Erde“ geboren,¹²⁵ was eine intertextuelle Einschreibung in die *Troerinnen* darstellt. In den *Troerinnen* handelt es sich dabei um Andromaches eiteln Wunsch, den sie kurz vor der Ermordung ihres Sohnes Astyanax durch die Griechen

Menschheit überhaupt erst beenden kann. Es ist daher kaum plausibel, dass Marias Aussage über ihre Jungfräulichkeit als die Grundvoraussetzung des gesamten Dramas durch den intertextuellen Dialog mit *Ag.* 611f. unterminiert werden soll. Auch gibt es im *Chr.pat.* (m.E.) keine weiteren Hinweise, welche in diese Richtung zu deuten wären. Ein Mehrwert für die Interpretation des Dramas, welcher sich aus einer unterminierenden Lesart unter Umständen ergäbe, ist (mir) nicht ersichtlich. Der mögliche unterminierende Interpretationsweg der intertextuellen Einspielung erweist sich daher (m.E.) als wenig plausibel und wenig gewinnbringend. Natürlich gibt es daneben auch die Möglichkeit, anzunehmen, der Autor des *Chr.pat.* sei sich der Brisanz seiner intertextuellen Einschreibung nicht bewusst gewesen, bzw. wolle diese nicht berücksichtigt wissen. Vgl. Most, 2008, 231: „... are we to suppose that the author has read his Aeschylean text less suspiciously than we do ..., or that he has read a less complete text of the play than ours ..., or that he decided in this case to focus only the words themselves and to block out their immediate dramatic context and import, or perhaps even that he has deliberately chosen to introduce momentarily a dissonant, indeed maybe even somewhat ironic undertone to his depiction of Mary?“. Doch spielt dies andererseits für die vorliegende Arbeit insofern keine Rolle, als dass diese intertextuelle Einspielung faktisch im Text ist und, sofern der Leser der bzw. den sich daraus ergebenden Wirkung(en) nachspürt, auch etwas mit dem Text macht – und zwar unabhängig von der spezifischen Autorintention.

¹²⁵ 77f.: οὐχὶ σφάγιον μὴνύουσάν μ' ἐκτεκεῖν, / ἀλλ' ὡς ἄνακτα γῆς τε καὶ παντὸς πόλου.

vergeblich formuliert: Als Frau Hektors sei sie davon ausgegangen, „nicht, . . . [ihren] Sohn als Griechenopfer zu gebären, nein als den Herrn des fruchtbaren Asiens“. ¹²⁶ Auch hier kehrt Maria durch ihr in-den-Mund-Nehmen und ihr Aussprechen derselben Sätze, deren eitler Wunsch sich in den *Troerinnen* nicht erfüllt, diese in ihr genaues Gegenteil, macht diese wahr und vollendet diese damit auch gewissermaßen durch die Geburt desjenigen, welcher die Menschheit von der Herrschaft von Sünde und Tod erlöst.

Der rückwärtige Gang desselben Weges durch Maria, der, laut Irenäus und Justinian, zum Gegenteil des durch Eva Bewirkten führt, kann damit im zweiten Abschnitt des Marienprologs auf die intertextuelle Schreibtechnik des Cento-Dichters und die sich daraus ergebende zitierende Redeweise seiner Maria ausgedehnt werden, welche dieselben Worte anderer in den Mund nimmt und damit zum Guten wendet. Nicht nur wird dadurch die typologische Deutung Marias als ‚zweiter Eva‘ auf die mythologischen Figuren – Klytaimnestra und Andromache (= die Typen) – ausgedehnt, deren Verheißungen (eitle Wünsche wie Lügen) in Maria als ihrem Antitypos ihre Vollendung bzw. Bewahrheitung finden, sondern auch wird exemplifiziert, dass und wie Maria die Schuld der ehebrecherischen Eva und ihrer ehebrecherischen Töchter hinwegnimmt, nämlich indem sie den Ehebruch und die daraus resultierenden Lügen in ihrer Person in die Verbundenheit mit Gott und die Wahrheit umkehrt.

Im Marienprolog kann also auch auf intertextueller Ebene Maria daher wie die ‚zweite Eva‘ wirken, weil sie es ist, welche, indem sie aus den ehebrecherischen Worten Klytaimnestras wahrhaftig treue macht, auf demselben Wege – das Aussprechen derselben Worte – den weiblichen Ehebruch hinwegnimmt, und welche genauso, indem sie dem vergeblichen Wunsch Andromaches wahre Vollendung verleiht, dem Wunsch einer Mutter, die von ihr geborenen Kinder mögen nicht sterben, die Eitelkeit nimmt.

Gleichzeitig aber wird Maria in der zweiten Prologabteilung insbesondere auf der Ebene des intertextuellen Dialogs – bei aller Gegensätzlichkeit – auch zu einer *wie* Eva, d.h. zu einer, die wie Eva vom Verrat am Mann nicht gefeit ist (Ag. 611f.), die wie Eva den Tod ihres Kindes betrauern muss (Hek. 736), die wie Eva sinnlich wahrnehmend ist (Opfer nach Art der Frauen), und die wie Eva daher auch von den Pfeilen des Eros schmerzhaft getroffen werden kann (Simeons Schwert). Dies soll nun in den folgenden drei Abschnitten „Maria, die Jungfrau“, „Maria, die Jungfrau, aber“ und „Maria, die von den Pfeilen des Eros Getroffene“ dargelegt werden.

Maria, die Jungfrau Im ersten Teilabschnitt (B.1) legt Maria das θαύματος μέγα (68: das nach gewöhnlichen, menschlichen Maßstäben unerklärliche Wunder) ¹²⁷ von ihrer Emp-

¹²⁶ Eur., *Tro.* 747: οὐ σφάγιον υἱὸν Δαναΐδαις τέξουσ' ἐμόν, / ἀλλ' ὡς τύραννον Ἀσιάδος πολυσπόρου. (Übers.: Ebener, 2010, II,661).

¹²⁷ Vgl. ὑπὲρ λόγον, 62; τί γὰρ φράσω, 63. Dass es sich im *Chr.pat.* bei θαύματος um ein Wunder in dem Sinne handelt, dass es, weil es nach menschlichen Maßstäben unerklärlich scheint und auch furchterregend ist, zeigt sein Wortgebrauch im *Chr.pat.*, wo es an einer Stelle mit θαυμαστόν (dem wunderbaren und

fängnis ohne Verderbnis/Verführung/Sünde (φθοράν, 64) und der Geburt ihres Sohnes ohne Wehen (πόνους, 64) dar, welchen sie beiden entkommen sei (φυγοῦσα, 64). Denn damals wie heute (νῦν καὶ πάλαι, 64) kenne sie weder die Lust (τέρψιν, 65) noch das tadelnswerte Reden mit einem Mann (ἐπίσογον φάτιν / τινὸς πρὸς ἄνδρὸς, 65f.), was mit Evas Verführung durch πρὸς ἄλλου πάρφασιν (35: die verführerische Rede eines anderen [Manes]) kontrastiert; damals wie heute sei Maria Jungfrau, weil keiner je den Knoten ihrer Jungfräulichkeit (χορείης ἄμμα, 67) gelöst habe (διέφθειρέ, 67). All dies kontrastiert mit Eva, der Frau, welche, wie weiter oben dargelegt wurde, sowohl in wortwörtlichem als auch allegorischem Sinne zur Mutter sterblicher Kinder aus einer erotischen Zusammenkunft mit Adam bzw. mit sinnlichen Wahrnehmungsgegenständen wird, was im Teilabschnitt A.1 als „aus unheilbringender Lagerschaft“ (ἐκ δυσκοιτίας, 12) bezeichnet wird.¹²⁸

Bereits in der ersten Prologabteilung (A.) bezeichnete Maria ihren Sohn mit dem Ausdruck ἀκραιφνῇ γοναῖς (25: vom Akt der Zeugung unberührt), in welchem sich eine deutliche und eindeutige intertextuelle Einschreibung in *Alexandra*-Vers 151 finden lässt. Der Ausdruck ἀκραιφνῇ γοναῖς lässt sich in der (erhaltenen) griechischen Literatur einzig bei Lykophron finden, wo Cassandra sich mit diesem Ausdruck auf Menelaos' Abstammung bezieht, welchen sie als „von Geburt her nicht rein argivisch“¹²⁹ bezeichnet. Der Grund, warum Cassandra Menelaos so bezeichnet, ist der, dass Menelaos nur väterlicherseits von Atreus, dem König des argivischen Mykenes, mütterlicherseits aber von der Kreterin Aërope abstammt, welche durch ihrem Ehebruch an Atreus zum Beginn des Atridenfluchs wird, welchem wiederum Iphigenie in Aulis sowie Agamemnon und Klytaimnestra in Mykene zum Opfer fallen.¹³⁰ Mütterlicherseits also wird Menelaos unter dem

nach göttlichen Maßstäben erklärlichem Wunder) kontrastiert wird. Als nämlich die Freundinnen Marias das Leiden Jesus', den sie für den wahren Sohn Gottes halten, ein θάμβος nennen, weil es ihnen unerklärlich scheint, dass der wahre Sohn Gottes nun als wahrer Mensch leiden könne (καὶ θάμβος ἐστίν, εἰ πάθῃ θνητῶν πάθος, 567), da widerspricht ihnen Maria entschieden: Nein, kein unerklärliches und furchterregendes θάμβος, sondern ein Wunder im positiven Sinne, nämlich ein θαυμαστόν (= ein wunderbares und gottbewirktes Wunder), sei es doch wohl, wenn es dem Vater so gefalle, dass durch sein Leiden die Menschheit wieder geheilt werde. (Θαυμαστόν εἶπας, εἰ τόδ' εὐδοκεῖ Πατήρ, / ὥς διὰ τούτου τοὺς βροτοὺς ἀγάθ' ἔχειν, 568f.). Und später bei der Auffindung des leeren Grabes bezeichnet Maria Magdalena die plötzliche Erscheinung des Jüngling in weiß als θάμβος: Ἀλλ' ὦ· τίς ἐστὶν εὐπρεπὴς νεανίας, / ὃς λευκοχίτων δεξιὸς ἵζει τάφου· / θάμβος μ' ἔχει βλέπουσαν ἀστραπὴν θέας. (2125–2127: Aber, oh! Wer ist der schöne Jüngling, / der in weißen Kleidern zur rechten des Grabes sitzt? / Mich befällt θάμβος, wenn ich seine glänzende Gestalt anblicke.), wobei die Reaktion Maria Magdalenas (und Marias) in der Antwort des Jüngling als Schrecken und Furcht offenbart wird: Μὴ δὴ θροεῖσθε, μηδ' ὑμῖν ἔστω φόβος. (2128: Erschreckt euch nicht, fürchtet euch nicht.).

¹²⁸ Siehe oben auf S. 117.

¹²⁹ Lykophr., *Al.* 150: οὐκ Ἀργεῖον ἀκραιφνῇ γοναῖς.

¹³⁰ Aus Wut über Aëropes Ehebruch, welche ihrem Liebhaber Thyestes, dem Bruder ihres Mannes, das goldene Lamm, dessen Besitz über die Herrschaft in Mykene entscheidet, übergeben hatte, tötete Atreus, der hintergangene Ehemann Aëropes, die Kinder seines Bruders, Thyestes', und setzte diese ihm zum Essen vor. Artemis wiederum fordert in Aulis Sühnung für den Kindermord durch die Ermordung Iphigenies durch ihren Vater. Aigisthos, ein späterer Sohn Thyestes, nimmt an Agamemnon als dem Sohn des Atreus Rache und tötete diesen mithilfe Klytaimnestras, welche den Mord an ihrer Tochter rächen will. Doch auch Klytaimnestra nennt im *Agamemnon* als einem von drei Gründen für die Ermordung ihres Mannes (neben der Rache für die Ermordung der Tochter Iphigenie und dem Ehebruch Agamemnons mit Cassandra) das Thyestesmahl. Orestes wiederum nimmt durch die Ermordung seiner Mutter Rache für den Mord an seinem Vater.

durch den Ehebruch Aëropes in Gang gesetzten Atridenfluch geboren, weil der Ehebruch seiner kretischen Mutter Aërope zu demjenigen Kindermord führt, für welchen Artemis in Aulis Sühne fordert.¹³¹

Die Einspielung des intertextuellen Dialogs zwischen Marias Bezeichnung ihres Sohnes als „vom Akt der Zeugung unberührt“ (ἀκραιφνή γοναῖς, 25) und Kassandras Bezeichnung Agamemnons als „nicht rein argivisch“ (οὐκ Ἀργεῖον ἀκραιφνή γοναῖς, Al. 150) bewirkt dabei, dass Marias Sohn als derjenige verstanden werden kann, welcher ohne die mütterlicherseits durch einen Ehebruch – im Falle Agamemnons durch Aëropes Ehebruch, im Falle Jesus Christus’ durch Marias Ehebruch an Gott durch Beischlaf mit einem Mann – ins Leben gerufene Erbschuld geboren worden ist, weil er frei von Schuld empfangen worden ist und damit anders als Menelaos und Agamemnon sowie die Menschheit überhaupt. Denn seine Mutter Maria hat während der göttlichen Zeugung ihres Sohnes nicht den Ehebruch ‚Evas‘ am νοῦς fortgesetzt, infolge dessen letztere sich als die Voraussetzung für die sexuelle Zusammenkunft zwischen Mann und Frau¹³² über diesen zur Seelenführerin aufschwingt, sondern, indem sie ihren Sohn geistig, d.h. durch den νοῦς und durch die Einwohnung des göttlichen λόγος in ihr, nicht aber körperlich durch die Beiwohnung eines Mannes, empfangen hat, keinen Ehebruch an Gott begangen – mit der Folge, dass ihr Sohn als einziger frei von Schuld ist.¹³³

Marias jungfräuliche Empfängnis des Sohnes ist also Voraussetzung dafür, dass sie ihren Sohn, wie sie im zweiten Teilabschnitt (B.2) sagt, frei von Schuld, nicht als „Opfer“ des Todes (οὐχὶ σφάγιον, 62), sondern als „Herrscher über Himmel und Erde“ geboren habe (ἄνακτα γῆς τε καὶ παντὸς πόλου, 73). Maria hat daher als Einzige in dem Sinne wahrhaft geboren, insofern sie als Einzige das Leben, nicht aber den Tod geboren hat, dem ihr Sohn nicht anheimfallen wird. Dieser ungewöhnliche Umstand verleitet Maria im ersten Teilabschnitt (B.1) zu einem Vergleich mit Eva und der Frau. Bei beiden sieht sie einen ähnlichen Mechanismus am Werk, nämlich zu gebären, gleichzeitig aber auch nicht zu gebären (τίκτουςαν οὐ τίκτουςαν, 62):

τίκτουςα μὴ τίκτουςα, φεύγουσ' αὖ τόκους.	(60)	(60) Denn sie kreißt, auch wenn sie nicht gebiert,
Δύστην', ἑμαυτὴν γὰρ λέγω, λέγουσα σὲ		weil sie den Geburten entgeht. / Du Unglück-
τίκτουςαν οὐ τίκτουςαν, ὥς ὑπὲρ λόγον.		liche! Denn mich selbst benenne ich, wenn ich
Τόκον γὰρ ἔγνων ἄτοκον, τί γὰρ φράσω·		dich / gebärend-nicht-gebärend nenne, wie es
πόνους φυγοῦσα καὶ φθορὰν νῦν καὶ πάλαι.		den Verstand übersteigt. / Denn [auch] ich ken-
		ne die Geburt, die keine ist – wie soll ich nur

¹³¹ Zur Diskussion der schwierigen Textstelle siehe bei von Holzinger, 2007, 187f.

¹³² Siehe oben S. 117.

¹³³ Auch hier wird der weiter oben angesprochene Zusammenhang zwischen sexueller Zeugung und der Sündigkeit und Sterblichkeit des Menschen und die Auffassung von der sexuellen Zeugung als grundsätzliche Kapitulation des Geistigen vor dem Körperlich-Sinnlichem und damit als grundsätzliche Wiederholung des Fehler Evas und Adams im Paradies erkennbar. Siehe oben auf S. 117.

davon sprechen!? / Den Wehen und der erotischen Verführung bin ich entkommen, damals und heute.

Die grundsätzliche Vergleichbarkeit zwischen ihr selbst und Eva ergibt sich für Maria daraus, dass Eva wie sie „geboren habe, ohne zu gebären“: *τίκτουςαν οὐ τίκτουςαν* (62). Im Falle ihres eigenen Gebärens erklärt Maria dieses Oxymoron damit, dass sie bei der Geburt ihres Sohnes den Wehen entgangen sei (*πόνουςφυγοῦσα*, 64), wohingegen dies im Falle Evas Gebärens, welche ihre Kinder auf gewöhnlichem, sexuellem Wege empfängt und damit auch unter Wehen gebiert, nicht dahingehend erklärt werden kann, sondern vielmehr dadurch erklärt werden muss, dass Evas Kinder im Gegensatz zu Marias Sohn sterblich sind.¹³⁴

Im Oxymoron von *τίκτουςαν οὐ τίκτουςαν* fasst also Maria die für Maria als ‚zweiter Eva‘ so typische gegensätzliche Vergleichbarkeit im Bild der kreißenden, aber nie gebärenden Eva im Vergleich mit der gebärenden, aber nie kreißenden Maria. Dieses Bild lässt damit Maria und Eva je eine Geburt erleiden, welche keine ist (= grundsätzliche Vergleichbarkeit): und zwar Eva eine, die unter Wehen geschieht, aber (bzw. genau deshalb) kein Leben hervorbringt, und Maria eine, welche nicht unter Wehen geschieht, aber (bzw. genau deshalb) Leben hervorbringt. Es entsteht dadurch eine für Maria als ‚zweiter Eva‘ typische korrespondierende Gegensätzlichkeit durch die gegensätzliche Erfüllung des Minimalpaares ‚kreißend : gebärend‘, und zwar: ‚kreißend (+) : gebärend (–)‘ im Falle Evas bzw. ‚kreißend (–) : gebärend (+)‘ im Falle Marias.

Abermals kann für dieses Bild der kreißenden, nicht-gebärenden Eva auf Philon verwiesen werden, der in einem ähnlichen Oxymoron davon spricht, dass derjenige, welcher nach dem Sinnlichen „strebt“ (*ἐρᾷ*), zwar immer „kreißt“, nie aber „gebiert“ (*ἐν ὧδῶσι δὲ ὦν οὐδέποτε τίκτει*), weil das, was er hervorbringe, nichts anderes, als der „seelische Tod“ (*θανάτῳ ψυχικῷ*) sei.¹³⁵ Denn der Seele würden, wie weiter oben bereits zu lesen war, durch „de[n] Schwarm der Sinne eine unendliche Fülle von Verderbniskeimen“ zugeführt werden.¹³⁶

¹³⁴ Vgl. auch später die Sentenz: 1020f.: *γυναικὲς ἐσμεν ἀθλιώτατον φυτόν, / ὅσαι τεκοῦσαι καὶ θανόντ' εἶδον τέκνα*. Wir Frauen sind die unglücklichsten Geschöpfe, / die Kinder gebären, und diese sterben sehen.

¹³⁵ Phil., *LA* 1,75f.: *ἀφροσύνη δὲ κύριον ὀνομά ἐστιν, ὠδίνουσα, ὅτι ὁ ἀφρων νοῦς ἀνεφίκτων ἐρῶν ἐκάστοτε ἐν ὧδῶσιν ἐστιν, ὅτε χρημάτων ἐρᾷ, [ὠδίνει,] ὅτε δόξης, ὅτε ἡδονῆς, ὅτε ἄλλου τινός. ἐν ὧδῶσι δὲ ὦν οὐδέποτε τίκτει. οὐ γὰρ πέφυκε γόνιμον οὐδὲν τελεσφορεῖν ἢ τοῦ φαύλου ψυχῆ. ἃ δ' ἂν καὶ δοκῇ προφέρειν, ἀμβλω-θρίδια εὐρίσκεται καὶ ἐκτρώματα, κατεσθίοντα τὸ ἥμισυ τῶν σαρκῶν αὐτῆς, ἴσα θανάτῳ ψυχικῷ.* „[D]enn für die Unvernunft ist die Bezeichnung als kreissende Frau berechtigt, weil der Unvernünftige nach Unerreichbarem trachtet und deshalb stets in Kindesnöten ist, wenn er nach Schätzen strebt oder nach Ruhm oder nach Sinneslust oder nach etwas anderem. So kreisst er immer, gebiert aber nie; denn die Seele das Schlechten kann keine reife Frucht zustandebringen, und was sie etwa hervorzubringen meint, erweist sich als unreife Frucht, die die Hälfte des Fleisches aufzehrt und soviel wie den seelischen Tod bedeutet.“ (Übers: Cohn *et al.*, 1962, III,42f.). Vgl. Phil., *Cher.* 57.

¹³⁶ Siehe oben das Zitat in Anm. 77.

Maria aber ist infolge ihrer unkörperlichen Empfängnis ihres Sohnes nicht nur in körperlichem Sinne Jungfrau, sondern auch in geistigem Sinne, und zwar so, wie Eva und die Frau auch nicht nur in körperlichem Sinne, sondern auch in geistigem Sinne keine Jungfrauen mehr sind, weil sie sich sowohl als Frau als auch als αἰσθησις in erotischer Liebe mit dem Mann bzw. mit einem Wahrnehmungsgegenstand vereinigt und damit von Gott abgewendet haben. Maria aber ist geistige Jungfrau, weil sich ihre sinnliche Wahrnehmung bei der Empfängnis ihres Sohnes nicht über den νοῦς erhoben hat, weil sie also den Sohn geistig empfangen hat, d.h. unter geistiger Empfängnis des göttlichen λόγος.

Diese geistige Jungfräulichkeit Marias, durch welche sie sich ebenso wie durch die körperliche von Eva unterscheidet wird auch in Teilabschnitt (B.2) thematisiert, wenn Maria von der Verkündigungsszene berichtet, während welcher ihr der Engel die Geburt des Sohnes Gottes verkündet hatte. Zum einen kontrastiert Maria sich hierbei mit Eva dadurch, dass sie sich dem Anliegen Gottes freigiebig und voller Freude (ἀνηγάλαξα, 71) zur Verfügung gestellt habe,¹³⁷ zum anderen aber auch dadurch, dass sie auf die Verkündigung des Engels nicht leichtfertig (εὐπλᾶγκτος οὐκ, 75) wie Eva auf die Worte der Schlange im Paradies reagiert hat. Worauf die attributive bzw. im Deutschen prädikative Bestimmung εὐπλᾶγκτος οὐκ (75) dabei anzuspielden scheint, ist die Nachfrage der Maria, wie sie denn empfangen solle, wo sie doch keinen Mann kenne, die bei Lk 1,34 zu lesen ist.¹³⁸ Mit εὐπλᾶγκτος οὐκ scheint daher Maria ihr eigenes Verhalten gegenüber der Verkündigung des Engels mit der Verführung Evas durch die Schlange zu kontrastieren, welche ein leichtes Opfer und damit im Gegensatz zu Maria εὐπλᾶγκτος gewesen war.

Maria ist also anders als Eva nicht durch die Erscheinung des Engels und durch seine Worte sinnlich leicht verführt worden, sondern ihr Verstand musste erst überzeugt werden. Dies bedeutet vor dem Hintergrund des für die erste Abteilung (A.) herausgearbeiteten erotischen Frevels ‚Evas‘, der sinnlichen Wahrnehmung, welche sich in rasender Liebe zum Wahrnehmungsgegenstand über den νοῦς erhebt, nichts anderes, als dass Marias νοῦς während der Verkündigungsszene nicht unaufmerksam gewesen ist (ἀπροσεξία) und Maria dem Ehebruch ihrer ‚Eva‘ durch die Wachsamkeit ihres νοῦς im Gegensatz zu Eva keinen Raum gegeben hat. Maria ist aufmerksam, ihr νοῦς ist wach, sie fragt nach, wie denn das, was der Engel verkünde, geschehen solle.

Maria ist also erotisch – i wortwörtlichen (vs. Eva) wie allegorischen (vs. ‚Eva‘) Sinne – praktisch unverführbar, woraus ihre ewige Jungfräulichkeit im körperlichen wie geistigen Sinne resultiert: Maria kennt nicht nur keinen Mann, sondern Marias νοῦς (‚Adam‘) lässt sich von seiner ‚Eva‘ nicht zum geistigen Ehebruch an Gott verführen. Immer wieder wird im *Chr. pat.*, sei es von Maria selbst oder von anderen, Marias ewige Jungfräulichkeit und ewige geistige Verbundenheit mit Gott thematisiert. So macht sie diese bspw. in ihren Er-

¹³⁷ Siehe oben (S. 129) die Ausführungen zur ‚zweiten Eva‘, welche darin gehorsam war, worin Eva ungehorsam war.

¹³⁸ Lk 1,34: πῶς ἔσται τοῦτο, ἐπεὶ ἄνδρα οὐ γινώσκω. „Wie soll das zugehen, da ich doch von keinem Mann weiß?“ (Übers.: Lutherbibel).

zählungen ihrer rigorosen Zurückweisung des körperlich-sinnlichen Lebens deutlich, wenn sie beteuert, sie sei nicht mit gewöhnlicher, sondern Nahrung von Engels Hand im Tempel großgezogen worden (ἐκτραφεῖσαν χειρὸς ἀγγέλου ξένως, 1350) und habe ihr ganzes Leben im Innern von Häusern verweilt (ἔμυνον ἐν δόμοις, 544), wo sie die eitlen Reden von Frauen (κομψὰ θηλειῶν δ' ἔπη, 545) nicht habe hören können, sondern wo der νοῦς ihr der einzige Lehrer (τὸν δὲ νοῦν διδάσκαλον, 546) und sie mit Gott verlobt gewesen sei (τῷ Θεῷ μνηστεύομαι, 557).¹³⁹

Als eine, welche den Einfluss des sinnlich wahrnehmenden und begehrenden Teils gegenüber der Verbundenheit des νοῦς mit Gott zurückdrängt, kann Maria auch in philonischem Sinne als Jungfrau bezeichnet werden. Denn auch Philon bezeichnet denjenigen Menschen, welcher wie Maria den νοῦς zum einzigen Lehrer hat und den Einfluss der sinnlichen Wahrnehmung zurückdrängt, als „männlich“, weil er den männlichen gegenüber dem weiblichen Teil stärke,¹⁴⁰ oder als „jungfräulich“, weil er seine ‚Eva‘ keinen Ehebruch an ihrem Ehemann, dem νοῦς, begehen und damit zur Frau werden lasse¹⁴¹.¹⁴² Auch in diesem philonischen Sinne also kann Marias geistige Jungfräulichkeit als Zurückweisung des Sinnlich-Körperlichen und als Hinwendung des νοῦς zum göttlichen λόγος allein ver-

¹³⁹ Siehe die ganze Rede: 519–557 und vergleiche auch 1341–1361.

¹⁴⁰ Bspw. Phil., *Det. Pot. Ins.* 28: θήλεα δὲ φύσει τὰ πάθη, ὧν ἐκλειψιν ἐπιτηδευτέον παρὰ τοὺς ἄρρενας τῶν εὐπαθειῶν χαρακτηῖρας. „The passions are by nature feminine, and we must practice the quitting of these for the masculine traits that mark the noble affections“ (Übers.: Baer, 1970, 52).

¹⁴¹ Bspw. Phil., *Cher.* 50: ἀνθρώπων μὲν γὰρ ἡ ἐπὶ γενέσει τέκνων σύνοδος τὰς παρθένους γυναῖκας ἀποφαινει· ὅταν δὲ ὁμιλεῖν ἄρξῃται ψυχῇ θεός, πρότερον αὐτὴν οὖσαν γυναῖκα παρθένον αὐθις ἀποδείκνυσιν, ἐπειδὴ τὰς ἀγεννεῖς καὶ ἀνάνδρους ἐπιθυμίας, αἷς ἐθηλύνετο, ἐκποδὼν ἀνελῶν τὰς αὐθιγενεῖς καὶ ἀκηράτους ἀρετὰς ἀντεισάγει· „The union of human beings that is made for the procreation of children, turns virgins into women. But when God begins to consort with the soul, He makes what before was a woman into a virgin again, for He takes away the degenerate and emasculate passions which made it womanish (ἐθηλύνετο) and plants instead the native growth of unpolluted virtues.“ (Übers.: Baer, 1970, 51); Phil., *Quaest. in Ex.* 2,3: Τὰς μὲν γυναικῶδεις ἀποβάλλουσαι φθορὰς τῶν ἐν αἰσθήσει καὶ πάθει, τὴν δὲ ἄψαυστον καὶ ἀμιγῆ παρθένον ἀρέσκειαν θεοῦ μεταδιώκουσιν. „when souls become divinely inspired, from (being) woman they become virgins, throwing off the womanly corruptions which are (found) in sense-perception and passion.“ (Übers.: Baer, 1970, 51); Phil., *Praem. Poen.* 159f.: πολλὴ μὲν γὰρ ὅταν ᾗ, παθῶν καὶ κακιῶν ἀνάπλεως, οἷα περιεχυμένων αὐτῇ τέκνων, ἡδονῶν, ἐπιθυμιῶν, ἀφροσύνης, ἀκολασίας, ἀδικίας, ἀσθενεῖ καὶ νοσεῖ καὶ ἐπικήρως ἔχουσα θανατᾶ, στερωθεῖσα δὲ καὶ ἀγονήσασα τούτων ἢ καὶ ἀποβαλοῦσα ἀνθρώα γίνεται μὲν ἐκ μεταβολῆς ἀγνή παρθένος, παραδεξαμένη δὲ τὸν θεῖον σπόρον διαπλάττει καὶ ζωογονεῖ περιμαχῆτους φύσεις, θαυμαστὰ κάλλη, φρόνησιν, ἀνδρείαν, σωφροσύνην, δικαιοσύνην, ὁσιότητα, εὐσέβειαν, τὰς ἄλλας ἀρετὰς τε καὶ εὐπαθείας, ὧν οὐ μόνον ἡ γένεσις εὐτεκνος ἀγαθόν, ἀλλὰ καὶ ἡ προσδοκία τῆς γενέσεως ἐλπίδι προγανοῦσα τὴν ἀσθένειαν. „Wenn nämlich die Seele voll ist, d.h. erfüllt von Leidenschaften und Lastern, die wie Kinder sie umgeben, von Lüsten, Begierden, Unverstand, Zuchtlosigkeit, Ungerechtigkeit, dann ist sie schwach und krank und infolge ihrer Leiden dem Tode nahe, wenn sie aber unfruchtbar geblieben ist und diese (Laster) nicht erzeugt hat oder wenn sie sie alle verloren hat, wird sie durch eine Wandlung zur reinen Jungfrau; sie empfängt dann den göttlichen Samen und bildet und setzt ins Leben ausgezeichnete Wesen, bewundernswürdige Schönheiten, Einsicht, Tapferkeit, Mässigkeit, Gerechtigkeit, Frömmigkeit, Gottesfurcht und die übrigen Tugenden und schönen Gefühle, bei denen nicht nur die gesegnete Geburt ein hohes Gut ist, sondern auch schon die Erwartung dieser Geburt, die durch die gebotene Hoffnung im voraus den Geist erfreut.“ (Übers.: Cohn *et al.*, 1962, II,422f.).

¹⁴² Vgl. Baer, 1970, 51: „forsaking of the corruptible sphere of sense-perception and the body, the realm of the female, ... can be described in terms of the female becoming male or ... the woman becomes a virgin.“ Das liegt daran, dass für Philon „man’s rational soul is thought of as male, his irrational soul as female. But male in this context indicates asexuality, whereas female points to the sexual realm“ (Baer, 1970, 52). Siehe ausführlich die gesamte Diskussion „becoming male“ und „becoming a virgin“ bei Baer, 1970, 44–49 u. 51–55.

standen werden. Als eine so verstandene geistige Jungfrau, deren νοῦς sich nicht vom göttlichen λόγος abwendet, ist Maria, wie ihre Freundinnen Maria bescheinigen, weiser als alle anderen und daher auch in der Lage dazu, Dinge zu verstehen, welche anderen verschlossen blieben.¹⁴³ Auch dies wiederum korrespondiert mit Philon, welcher denjenigen einen „Liebhaber der Weisheit“ (σοφίας ἐραστής) nennt, welcher die Sinnlichkeit zurückdränge.¹⁴⁴

Maria, die Jungfrau, aber Weiter oben ist angesprochen worden, dass die intertextuellen Einschreibungen dieser zweiten Abteilung (B.) einerseits die intertextuellen Einschreibungen der ersten Abteilung (A.) fortsetzen, insofern sie sich ebenfalls in die *Medea* einschreiben (56–59 = *Med.* 56–59); andererseits aber den Leser aus dem Ammenprolog der *Medea* hinausführen, in welchen sich die erste Abteilung (A.) so dominant eingeschrieben hatte, und in den sich dort anschließenden Dialog zwischen Amme und Erzieher (*Med.* 49ff.) hineinführen. Maria ist nicht mehr wie Eva (A.1), die Frau (A.2) und die Natur des Menschen (A.3) über die Medeafigur lesbar, sondern über die Ammenfigur, welche sich vor dem Tod der Kinder fürchtet. Insofern wird also auch auf Ebene der intertextuellen Einschreibungen ein deutlicher Bruch zwischen Eva, der Frau und der menschlichen Natur aus der ersten Abteilung (A.) und Maria aus der zweiten Abteilung (B.) hergestellt.

Doch die zahlenmäßig meisten intertextuellen Verweisungen in dieser zweiten Abteilung des Marienprologs (B.) führen mit elf Versen in Aischylos' *Agamemnon* (*Ag.* 587–597 – nicht 590, 592 – u. 611f.), welcher auch schon in der ersten Abteilung Abschnitt (A.) in fünf Versen (5, 17, 39, 45, 48) aufgerufen war, und zwar bemerkenswerterweise mit der falschen Rede der Klytaimnestra, welche ihrem Ehemann Agamemnon über dessen Herold ihre Vorfreude auf ihn und ihren freundlichen Empfang ausrichten lässt (*Ag.* 587–612) und damit ebenfalls (wie Eva aus A.1 und die γυνή aus A.2) einen Verrat an ihrem Ehemann begeht. Damit wiederum scheint Maria infolge des intertextuellen Dialogs des zweiten Prologabschnitts mit dem *Agamemnon* wieder enger an Eva, die γυνή und Medea angebunden, welche sich ja ebenfalls durch einen Verrat mit ihrem Mann entzweit (*Med.* 13–15). In die-

¹⁴³ 598–604: Πάγκλυτε, παγκαλλίστα κόρη, παρθένε, / ἔμβρυον, ὡς φῆς, τὸν Θεὸν πλουτήσασα, / (600) σὺ ταῦτ' ἐπέγνως καὶ τὰ λοιπὰ νῦν σκόπει. / Σοφωτέραν γὰρ ἴδμεν οὐσάν σε βροτῶν / καὶ ταῦθ' ὀρῶσαν συνιέναι καὶ τέλος. / ὡς φρικτὰ πάντα καὶ βροτησίῳ γένει / πλὴν τῇ τεκούσῃ δυσμαθῇ συνιέναι. Glorreiche, Schönste aller Mädchen, Jungfrau, / weil du, wie du sagt, mit Gott als in dir Heranwachsendem schwanger warst, / (600) verstehst du diese Dinge. Und so prüfe nun also auch all das, was noch aussteht. / Denn wir wissen, dass du weiser bist als [alle anderen] Menschen. / Und dass du, wenn du diese Dinge [d.h. das Leid deines Sohnes] siehst, auch den Sinn und Zweck davon verstehen wirst. / Wie grauenvoll ist all das für das Menschengeschlecht, / außer für dich, die, weil du ihn gebarst, das schwer Verständliche auch verstehst.

¹⁴⁴ Phil., *Cher.* 41: ἐπειδὴ γὰρ φαμεν εἶναι γυναῖκα τροπικῶς αἰσθησιν, ἀλλοτριώσει δ' αἰσθήσεως καὶ σώματος ἐπιστήμη συνίσταται, τοὺς σοφίας ἐραστὰς αἰσθησιν ἀποδοκιμάζοντας μᾶλλον ἢ αἰρουμένους ἐπιδείξεται. „Denn da ... das Weib in bildlichem Sinne die Sinnlichkeit bedeutet, die Erkenntnis aber in der Abwendung von der Sinnlichkeit und dem Körper besteht, so ergibt sich, dass die Liebhaber der Weisheit die Sinnlichkeit eher zurückweisen als zu sich nehmen.“ (Übers.: Cohn *et al.*, 1962, III, 182).

ser einen von anderen möglichen Deutungen wäre die Wirkung des intertextuellen Dialogs mit diesen *Agamemnon*-Versen die, dass Maria zwar auf der einen Seite anders als Eva ist, welche in der ersten Abteilung des Marienprologs vorrangig über die Medeafigur lesbar war, auf der anderen Seite aber doch irgendwie – in welcher Hinsicht bleibt noch zu klären – dieser sehr ähnlich ist, weil Maria wie Eva über die Klytaimnestrafigur, deren Verrat am Ehemann hier intertextuell aufgerufen wird, lesbar ist.

Eine weitere Annäherung zwischen Maria und Eva ergibt sich auf Ebene einer weiteren intertextuellen Einschreibung der zweiten Prologabteilung (B.). In der Präfatia kündigt der Dramenautor nämlich an, er wolle im Folgenden eine Maria auf die Bühne bringen, welche, wie es einer Mutter im Augenblick des Todes ihres Sohnes angemessen sei, trauere (μητροπρεπῶς θρηνοῦσαν ἐν καρῶ πάθους, *pr.* 9). Dies scheint nun gleich zu Beginn der zweiten Prologabteilung (B.), in welcher Maria – zumindest auf den ersten Blick – ihre Gegensätzlichkeit zu Eva und der Frau aus der ersten Prologabteilung betont, in einer intertextuellen Einschreibung aufgegriffen zu werden, durch welche, so die Wirkung des intertextuellen Dialogs, der Dramenautor seine Maria mit der Hekabe als der griechischen *mater dolorosa* zu vergleichen scheint. Gleich zu Beginn der zweiten Prologabteilung erscheint damit Maria auf der Ebene des intertextuellen Dialogs mit einem *Hekabe*-Vers weniger gegensätzlich zu Eva, sondern viel eher wie Eva.

In Vers 61 findet sich nämlich die intertextuelle Einschreibung in *Hekabe*-Vers 736, mit welchem Hekabe, neben der Leiche ihres Sohnes Polydoros stehend, sich in einem abseits gesprochenen Selbstgespräch als unglücklich bezeichnet (δύστην', ἑμαυτὴν γὰρ λέγω λέγουσα σέ)¹⁴⁵. Nur wenige Verse später, in derselben Szene zwischen Agamemnon und Hekabe, nennt Agamemnon Hekabe „O Frau der Schmerzen! Ungezählten Leids!“¹⁴⁶ und fragt: „Hat je ein jammervollres Weib gelebt?“¹⁴⁷. Im Marienprolog bezeichnet Maria mit diesem *Hekabe*-Vers (736) erst Eva und die Frau und dann sich selbst als unglücklich (δύστηνα). Dass Eva und die anderen Frauen zu diesen unglücklichen Müttern gehören, welche den Tod bzw. die generelle Sterblichkeit ihrer Kinder betrauern müssen, für welche im intertextuellen Dialog Hekabe exemplarisch eingespielt wird, mag einleuchten, dass aber Maria, welche, wie gerade dargelegt, als immer währende Jungfrau das Heil, das Leben und einen unsterblichen Sohn gebiert, zu eben jenen Tod gebärenden Frauen wie Hekabe gehören soll, so die Wirkung des intertextuellen Dialogs, überrascht. Doch der intertextuelle Dialog mit dem *Hekabe*-Vers macht deutlich, dass Maria, wenn auch nur temporär, zu eben genau jenen Müttern gehören wird, welche sie, sich selbst bezeichnend, unglücklich (δύστηνα) nennt. Maria also, so kann hier deutlich werden, ist nicht nur anders als diese Mütter des Todes – wie die Betonung ihrer Jungfräulichkeit in der zweiten Prologabteilung (B.) primär nahelegt –, sondern Maria ist in gewisser Hinsicht auch wie

¹⁴⁵ Eur., *Hek.* 736: „Unselge (mit mir selbst red ich so)“ (Übers.: Buschor, 1972, II,125).

¹⁴⁶ Eur., *Hek.* 783: ὦ σχετλῖα σὺ τῶν ἀμετρήτων πόνων. (Übers.: Buschor, 1972, II,127).

¹⁴⁷ Eur., *Hek.* 785: φεῦ φεῦ· τίς οὕτω δυστυχῆς ἔφυ γυνή; (Übers.: Buschor, 1972, II,127).

diese – und zwar in der Hinsicht, dass sie, wenn auch temporär, wie diese den Tod ihres Sohnes betrauern wird.

Dass Maria trotz ihrer immerwährenden Jungfräulichkeit auch eine gewöhnliche Frau ist, macht ein weiterer Aspekt im Dramenprolog deutlich. Explizit scheint Maria nämlich ihr wie-die-gewöhnliche-Frau-Sein zu bezeichnen, als sie von den Opfern nach Frauenart (γυναικείῳ νόμῳ, 79) erzählt, welche sie nach der Verkündigung des Engels im Tempel geopfert habe. Diese Opfern nach Frauenart schließt sie mit einem konzessiven Satzanschluss (ὅμως, 79) an die Aussage ihrer sinnlichen Unverführbarkeit (εὐπλαγκτος οὐκ, 75) an. Zwischen diesen zwei Handlungen – der Nachfrage Marias an den Engel, wie denn geschehen solle, dass sie zur Mutter Gottes werde, als Zeugnis ihrer νοῦς-Wachsamkeit (= Gegenteil von ἀπροσεξία) und Marias Opfern nach Frauenart – muss also ein Gegensatz bestehen, der sich plausibel nur dann erklären lässt, wenn man diejenigen zwei Opfern, welche sich der konzessiven Partikel am nächsten befinden – Brandopfer (θυηράγον ... εὐώδη φλόγα, 81) und Jubelrufe (ἀλαλαγμόν, 80) – als körperlich und sinnlich wahrnehmbare und daher ‚weibliche‘ Opfern von den späteren – ihrem feurigen Eifer (ζῆλον ἔμπυρον, 84), ihrem zerknirschten Geist (πνεῦμα συντετριμμένον, 84) und ihrer unzählbaren Liebe, allzu heftig zu Gott (ἔρωτά τ' ἀκάθεκτον, ἔνθερμον λίαν, 85) – als geistige und daher ‚männliche‘ Opfern, d.h. Opfern, welche der männliche Geist darbringt, trennt.¹⁴⁸

In diesem Sinne scheint Maria also zwischen ihren Opfern nach Frauen-Art (γυναικείῳ νόμῳ, 79) – das sind: (sichtbare) Brandopfer (θυηράγον ... εὐώδη φλόγα, 81) und (hörbare) Jubelrufe (ἀλαλαγμόν, 80) – welche sie, obwohl sie sich zuvor im Gegensatz zu Eva wenig weiblich und als nicht leicht verführbar (εὐπλαγκτος οὐκ, 75) gezeigt hatte, dennoch (ὅμως, 79) als wahrer Mensch mit sinnlicher Wahrnehmung ‚weiblich‘ opfert, und den unsichtbaren Opfern – das sind: ihr feuriger Eifer (ζῆλον ἔμπυρον, 84), ihr zerknirschter Geist (πνεῦμα συντετριμμένον, 84) und ihre unzählbare Liebe, allzu heftig zu Gott (ἔρωτά τ' ἀκάθεκτον, ἔνθερμον λίαν, 85), welche ihr Geist darbringt – zu unterscheiden.

Auch Maria, so kann hierbei ebenfalls deutlich werden, wird von einer Liebe getroffen (ἔρωτά, 85); doch handelt es sich bei dieser Liebe nicht wie bei Evas Liebe um eine sinnlich-körperliche zum Mann bzw. zum Wahrnehmungsgegenstand, sondern um die geistige zu Gott. Auch hier scheint in der gegenteiligen Vergleichbarkeit – der sinnlich-körperliche ἔρως Evas vs. der geistige ἔρως Marias – das Motiv der ‚zweiten Eva‘ auf, welche im Marienprolog dort, wo Eva geistig wie körperlich zur Frau geworden ist, geistige wie

¹⁴⁸ Für die Opposition geistig-männlich : sinnlich-weiblich siehe weiter oben S. 140. Diese Trennung der Opfern wird auch durch die intertextuelle Verweisung von πνεῦμα συντετριμμένον (84) nahegelegt, bei dem es sich um ein Zitat aus Ps 50,18f. LXX handelt, wo es heißt, Gott habe an Schlachtopfern keinen Gefallen, sondern wolle einen „geängstigten Geist“: ὅτι εἰ ἡθέλησας θυσίαν, ἔδωκα ἅν· / ὀλοκαυτώματα οὐκ εὐδοκήσεις. / θυσία τῷ θεῷ πνεῦμα συντετριμμένον, / καρδίαν συντετριμμένην καὶ τεταπεινωμένην ὁ θεὸς οὐκ ἐξουθενώσει. „Denn Schlachtopfer willst du nicht, / ich wollte sie dir sonst geben, / und Brandopfer gefallen dir nicht. / Die Opfer, die Gott gefallen, sind ein geängstigter Geist, / ein geängstigtes, zerschlagenes Herz wirst du, Gott, nicht verachten.“ (Übers.: Lutherbibel Ps 51,18f.).

körperliche Jungfrau bleibt. Aber dennoch, so wurde in den vorangehenden Überlegungen deutlich, ist Maria im Dramenprolog des *Chr.pat.* immer auch wie Eva bzw. trägt etwas von dieser Eva in sich, einfach weil sie selbst ganz Mensch und Kind Evas und Adams ist.

Maria, die von den Pfeilen des Eros Getroffene Bei all ihrer Gegensätzlichkeit zu Eva und damit auch zum (gewöhnlichen) Menschen, dessen ‚Eva‘, wie bei der Deutung der ersten Prologabteilung (A.) herausgearbeitet worden ist, grundsätzlich Gefahr läuft, sich über den νοῦς rasend und unheilvoll zu erheben, ist Maria selbst ganz und gar wahrer Mensch. Als dieser trauert sie bspw. um ihren leidenden, sterbenden und dann toten Sohn wie eine Hekabe und wie diese opfert sie nicht nur geistig, sondern auch körperlich und sinnlich wahrnehmbar.

Doch auch in einer anderen Hinsicht erscheint die Maria des Dramenprologs den anderen Menschen vergleichbar, ja sogar als einer von diesen. Denn vor dem Hintergrund der für die erste Prologabteilung (A.) herausgearbeiteten philonisch-allegorischen Deutung der Liebe (ἔρως) zum ἔρνος (6 mit intertextueller Einschreibung in *Med.* 6), mit der Eva im Paradies geschlagen wird, als verstandeslösender Liebe, welche die sinnliche Wahrnehmung in Raserei sich über den Verstand erheben lässt, als der sich immer wieder wiederholenden Grundvoraussetzung für die sündig- und sterblich-Werdung des Menschen, lässt sich plötzlich auch dasjenige Schwert, welches in Lk 2,35 laut Simeon der Maria während der Leiden ihres Sohnes in die Seele fahren werde¹⁴⁹ und welches auch im Dramenprolog aufgerufen wird, als ein Pfeil des Eros lesen, von welchem Maria im Dramenprolog getroffen wird, wenn sie das Leiden ihres Sohnes sinnlich wahrnimmt – hier *hört* (24; 26–31; 87), später *sieht* sie dieses mit eigenen Augen:

καὶ νῦν ἔκλυον Υἱὸν ἔλκεσθαι κρίσει	(24)	(24) Und ich würde jetzt nicht hören, dass mein
...		Sohn vor Gericht geführt wird / ... / (26) und
ἰδεῖν τ' ἔφριττον τόνδε καθυβρισμένον,	(26)	würde mich nicht fürchten, mitanzusehen, wie ge-
ἄτερ δαλῶν φέρουσα, φεῦ, δεινὴν φλόγα,		gen diesen gefrevelt wird, / wobei ich, achweh,
ἢ σφόδρα μαϊμάσσει με καὶ δονεῖ κέαρ		eine grausame Flamme ohne Feuer ertrage, / die
καὶ καρδίαν δίσσειν ὡς ῥόπτρον μέγα,		heftig [in mir] lodert und mein Herz erschüttert /
ὡς νητρεκῶς ἦσε Συμεὼν γέρων,	(30)	und meine Seele wie ein großer Dorn durchbohrt,
τηλεσκόποις ὁμασι πάντως προβλέπων.		/ (30) wie der alte Simeon es verkündet hatte, /
...		der mit weitblickenden Augen alles vorhersieht. /
Καὶ πῶς στροβεῖ μου σπλάγχχνα νῦν δριμύ βέλος·	(87)	... / (87) Aber wie heftig schmerzt mich jetzt der
		Stich in meinem Herzen!

Zweierlei kann hierbei auffallen: Zum einen, wie wenig sich Marias Beschreibung ihres

¹⁴⁹ Lk 2,35: σοῦ [δὲ] αὐτῆς τὴν ψυχὴν διελεύσεται ῥομφαία „auch durch deine Seele wird ein Schwert dringen“ (Übers.: Lutherbibel).

Schmerzes laut Simeon sprachlich an Lk 2,35 anschließt: Es ist im Marienprolog weder von ῥομφαία noch von ψυχὴν noch von διελεύσεται die Rede, sondern stattdessen heißt es hier δεινὴν φλόγα, ῥόπτρον μέγα und δριμύ βέλος für das Schwert; κέαρ, καρδίαν und σπλάγχνα für die Seele; δαλῶν, μαϊμάσσει, δονεῖ, δίδεισιν und στροβεῖ bezeichnen die Verbalhandlung des Durchdringens.

Zum anderen, dass die erotischen Signalwörter und Signalbilder, welcher sich Maria sowohl im Dramenprolog als auch im weiteren Verlauf des Dramas immer wieder bedient, wenn sie ihrem Schmerz über das Leiden ihres Sohnes Ausdruck verleiht, zahlreich sind und sich dabei nicht nur an Apollonios Rhodios' weiter oben mit der Verführungsszene bereits zitiertes Argonautenepos anschließen lassen, sondern auch an die gesamte griechische Tradition im metaphorischen Sprechen über die körperlichen Auswirkungen des Eros: Da gibt es Marias Sprachlosigkeit,¹⁵⁰ da gibt es schmerzhaft Stiche und Pfeile und Pfeilwunden im Herzen,¹⁵¹ da ist das Feuer, das im Innern unerträglich brennt,¹⁵² und da gibt es immer wieder auch den Raub des klaren Verstandes.¹⁵³

Simeons Schwert, welches im Dramenprolog zitiert wird, kann also vor dem Hintergrund der erotischen (wortwörtlichen wie philonisch-allegorischen) Lesart des Marienprologs zu einem Pfeil des Eros werden, von dem Maria über ihre sinnliche Wahrnehmung (ἐκλυον, 24) schmerzhaft getroffen wird. Die Auswirkungen dieser Lesart Marias Schmerzes im Marienprolog sowie in der sich daran anschließenden dramatischen Handlung als direkte Folge eines von den erotischen Pfeilen sinnlicher Wahrnehmungsgegenstände (= dem Eindruck von der Wahrhaftigkeit der Leiden Marias Sohnes) getroffen-Seins sind zahlreich und ergiebig: Nicht nur kann dadurch Marias Figurencharakter zwischen absolutem Einblick in das göttliche Heilsplanen und absoluter Verzweiflung über das Leid des Sohnes als νοῦς-Geführtheit vs. αἰσθησις-Raserei sowie eine Reihe weiterer Phänomene im *Chr.pat.* erklärt werden, sondern auch, warum Maria im Mariengebet am Schluss des *Chr.pat.* als Fürbitterin des Sünders bei ihrem Sohn und seine Retterin in Not angerufen wird. Dies ist Thema des nächsten Abschnitts.

¹⁵⁰ Sprachlosigkeit: bspw. 720: Οἷδ' οἶδα μὲν τάδ', οἶδα δ' οὐχ ὅπως φράσω. Vgl. *Argonautika* 3,283: ἦν δ' ἀμφασίη λάβε θυμόν; Sappho, Fr. 31,7–9 PLF: ὥς γὰρ ἔς σ' ἴδω βρόχε' ὥς με φώναι- / σ' οὐδ' ἐν ἔτ' εἵκει, / ἀλλ' ἄκαν μὲν γλῶσσα ἔθαγε λέπτον.

¹⁵¹ Stiche: 356, 749: κέντροις ἀνίας; 29: ῥόπτρον μέγα. Vgl. Eur., *Bakch.* 795: κέντρα; Apoll. Rhod. 3,275: τετρηχῶς οἶόν τε νέαις ἐπὶ φορβάσιν οἰστρος / τέλλεται; Aischyl., *Suppl.* 109f.: διάνοιαν μαινόλιν / κέντρον ἔχων ἄφυκτον; Eur., *Iph. A.* 547: μαίνομένων οἰστρον; Eur., *Hipp.* 39: κέντροις ἔρωτος u. 1300: οἰστρον; Plat., *Pol.* 573a: πόθου κέντρον. Für Schmerzen durch Eros allgemein: vgl. Apoll. Rhod. 3,761–65; Sappho, Fr. 1,3–4 PLF u. Fr. 31 PLF; Theokr., *Eid.* 2,82–90 u. 2,106–110. Siehe auch ausführlich bei Thornton, 1997, 34 u. 42. Pfeile: δριμύ βέλος. Vgl. Apoll. Rhod. 3,286: βέλος u. 279: πολύστονον ... ἰόν; Aischyl., *Suppl.* 1004f.: ὁμματος θελκτήριον / τόξευμ' ἔπεμψεν ἡμέρου νικώμενος; Eur., *Med.* 632–634: μήποτ', ὦ δέσποιν', ἐπ' ἐμοὶ χρυσέων τόξων ἀφείης / ἡμέρῳ χρίσας' ἄφυκτον οἰστόν; Theokr., *Eid.* 23,5: πικρὰ βέλη. Siehe auch ausführlich bei Thornton, 1997, 40f.

¹⁵² Feuer: 27: δεινὴν φλόγα. Vgl. Apoll. Rhod. 3,287: ὑπὸ κραδίῃ φλογὶ u. 3,296f.: ὑπὸ κραδίῃ ... αἴθετο / οὐλος ἔρωτος; Aischyl., *Prom.* 649–650: ἡμέρου βέλει / πρὸς σοῦ τέθαλπται; Sappho, Fr. 31,9 PLF: δ' αὐτίκα χρῶι πῦρ ὑπαδεδρόμηκεν; Theokr., *Eid.* 2,82f.: ὥς ἐμάνην, ὥς μοι πυρὶ θυμὸς ἰάφθη / δειλαίας. Siehe auch ausführlich bei Thornton, 1997, 32.

¹⁵³ Siehe oben den Abschnitt zu Eros als Verstand lösender Macht im Griechischen (S. 118ff.).

4.1.2 Die rasend verzweifelte Maria (v.a. des ersten *Chr.pat.*-Teils)

Obwohl Maria als ‚zweite Eva‘, wie weiter oben dargelegt worden ist, körperlich wie geistig jungfräulich und damit grundlegend anders als der gewöhnliche Mensch ist, ist sie gleichzeitig aber auch wie dieser, wie auf unterschiedlichen Ebenen des Marienprologs deutlich werden konnte. Als diejenige, in der Gott Wohnstatt angenommen hat, verfügt Maria nämlich einerseits über exzeptionellen Einblick in das göttliche Heilsplanen und versteht daher Dinge, die anderen verschlossen bleiben; andererseits aber läuft Maria als gewöhnlicher Mensch bzw. muss Maria in der hier vorgeschlagenen Lesart des im Marienprolog erzählten Paradiesgeschehens stets auch Gefahr laufen, von sinnlichen Wahrnehmungseindrücken getroffen in erotische Raserei versetzt zu werden, ihren *voûç* vom göttlichen *lógos* und der Erkenntnissuche nach der ewigen, unveränderlichen und daher göttlichen Wahrheit der Dinge abzuwenden und sich der Liebe zu und dem Streben nach den sinnlich-körperlichen und verderblichen Dingen zuzuwenden.

Zum ersten Mal kann dies, wie gerade dargelegt worden ist, im Marienprolog deutlich werden, wenn man die Sprache, welcher sich Maria insbesondere dort, aber auch noch später bei der Beschreibung ihrer Schmerzen, welche sie empfindet, wenn sie vom Leiden ihres Sohnes hört oder dieses mit eigenen Augen sieht, in der Tradition der Antike erotisch-metaphorisch liest. Ausgehend von der erotischen Lesart des Paradiesgeschehens in A.1, für welche Medeas von-Eros-Getroffen-Sein als Übermannung des *voûç* als zentral herausgearbeitet worden ist, wird so nämlich auch das Schwert des Simeon (Lk 2,35), welches die Maria des Dramenprologs so schmerzhaft in ihrem Herzen wirbeln empfindet, zu einem Pfeil des Eros, von dem sie wie Eva, Adam und in deren Folge die gesamte Menschheit (Medea, Helena, Klytaimnestra, Agamemnon, Hekabe)¹⁵⁴ über die sinnliche Wahrnehmung getroffen wird. Denn Maria bedient sich hierbei einer Sprache, welche in genau diesem traditionellen Sinne erotisch-metaphorisch verstanden werden kann. Die erotischen Signalwörter und Signaltbilder hier und später sind, wie dargelegt worden ist, zahlreich und lassen sich nicht nur an Apollonios' Argonautenepos anschließen, sondern auch an die gesamte, griechische Tradition im metaphorischen Sprechen über die körperlichen Auswirkungen des Eros.

Die Schmerzen also, welche Maria empfindet, wenn sie das Leiden ihres Sohnes sinnlich wahrnimmt – d.h. davon hört bzw. dieses mit eigenen Augen sieht –, werden damit zum ersten Mal im Dramenprolog gleichsam als die Folgen ihres ‚erotischen‘ Getroffen-Seins von den Pfeilen des sinnlich Wahrnehmbaren lesbar. Nicht nur die Menschheit allgemein leidet damit als Kinder Evas und Adams an der zerstörten Einheit der Seele und den sich daraus ergebenden Gefahren der ungerechten Übernahme der Seelenführung durch die verstandlose sinnliche Wahrnehmung, sondern auch Maria, welche, im *Chr.pat.* ebenfalls ganz Kind Evas und Adams, immer wieder von der Nachricht oder dem Anblick ihres

¹⁵⁴ Siehe oben S. 122ff.

leidenden Sohnes derartig getroffen wird, dass sie kopf- und verstandlos zu weinen beginnt und über sein Leiden verständnislos zu verzweifeln beginnt. Wenn in der Anwendung der Deutung des im Marienprolog erzählten Paradiesgeschehens also Maria die Leiden ihres Sohnes sinnlich wahrnimmt, treffen sie diese Sinneseindrücke, erotischen Pfeilen gleich, rauben ihr den Verstand und lösen in ihr einen Wahn aus, in welchem sie nicht mehr klar denken kann. Marias sinnliche Wahrnehmung erhebt sich damit zur Führung über ihren Verstand, wie es zum ersten Mal im Paradies (Eva und Adam) und weitere Male in Kolchis (Medea), Korinth (Iason), Aulis (Agamemnon), Mykene (Klytaimnestra), Troja (Hekabe) u.a.O. geschehen ist – mit der Folge, dass Maria im Wahn in ihrem Sohn nichts anderes als das leidende Kind sehen kann. Denn Maria hat, so die auf der Deutung des im Marienprolog erzählten Paradiesgeschehens basierende Lesart der Marienfigur, in diesen Momenten keinen Zugang mehr zur göttlichen Wahrheit, die sie eigentlich kennt und versteht, weil ihr der Verstand geraubt ist, mit welchem sie in diese nur Einblick haben kann.

Nicht zufällig gehören daher eben jene *Medea*-Verse zu denen am im *Chr.pat.* überhaupt häufigsten rezipierten – und zwar in der Rede Marias –, in welchen Medea kurz vor dem Kindermord ihre Unfähigkeit benennt, die unheilvolle Führerschaft ihres *thymós* gegen ihren Verstand abzuschütteln (*Med.* 1076–1079):

χωρεῖτε χωρεῖτ'· οὐκέτ' εἰμὶ προσβλέπειν	(1076)	(1076) Fort, fort, nicht länger ertrage ich, euch [=
οἷα τε †πρὸς αὐτόν† ἀλλὰ νικῶμαι κακοῖς.		die Kinder, Anm. d. Verf.] anzusehen! / [Sondern eine
καὶ μανθάνω μὲν οἷα δρᾶν μέλλω κακά,		furchtbare Tat überwältigt mich.] / Und ich weiß, welch
θυμὸς δὲ κρίσων τῶν ἐμῶν βουλευμάτων,		furchtbare Tat ich zu tun im Begriff bin. / Doch stärker
ὅσπερ μεγίστων αἴτιος κακῶν βροτοῖς.	(1080)	ker als mein klarer Verstand ist mein Begehren [nach
		Rache, Anm. d. Verf.], / (1080) welches den Menschen
		schuld am größten Unheil ist!

Wiederholt begründet auch im *Chr.pat.* Maria unter eindeutiger intertextueller Bezugnahme zu eben jenen *Medea*-Versen ihre Unfähigkeit, die Verzweiflung über den Tod ihres Sohnes abzuschütteln, obwohl sie es doch ganz ähnlich wie Medea eigentlich besser wüsste (874–877)¹⁵⁵:

[Med.1076] <u>Χωρεῖτε χωρεῖτ', οὐκέτ' εἰμὶ προσβλέπειν</u>	(874)	(874) Fort, fort, nicht länger ertrage ich, ihn anzuse-
[Med.1077] <u>οἷα πρὸς αὐτόν, ἀλλὰ νικῶμαι πόνοις.</u>	(875)	hen, / (875) sondern Schmerzen überwältigen mich. /
[Med.1078] <u>Καὶ ξυνιῶ μὲν οἷα ταῦτ' ἔσται τάχει.</u>		Zwar verstehe ich, was [schon] bald sein wird, / doch
[Med.1079] <u>λύπη δὲ κρίσων καὶ βεβαίας ἐλπίδος.</u>		der Kummer ist stärker als meine [eigentlich so] sichere
		Hoffnung.

¹⁵⁵ Vgl. 590–597 (mit *Med.* 1077–1079); 720–724 (mit *Med.* 1078f.); 743f. (mit *Med.* 1079); 767–770 (mit *Med.* 1079).

Der intertextuelle Dialog dieser *Chr.pat.*-Verse weist auf Medeas Unfähigkeit in der *Medea*, sich gegen ihr Begehren nach Rache an Jason zur Wehr zu setzen, obwohl sie es eigentlich besser wüsste. Diese Unfähigkeit Medeas in Korinth und die sich daraus ergebenden unheilvollen Folgen wiederum korrespondieren mit Medeas Fehler in Kolchis, wo sie, von der Liebe zu Jason getroffen, unfähig dazu ist, sich ihrem Begehren nach Jason zu widersetzen, und die für sie und andere unheilvolle Entscheidung trifft, Vater und Heimat zu verlassen. Die *Medea* der gleichnamigen Tragöde erscheint damit als jemand, der seinem momentanen Begehren trotz besseren Wissens Einhalt zu gebieten unfähig ist. Und eben weil dies so ist und weil der erste erotisch motivierte Fehler Medeas im Marienprolog als Folie für Evas Frevel im Paradies im intertextuellen Dialog lesbar geworden ist, so erscheint nun auch Maria in den eben zitierten Versen, welche Medeas zweite Raserei in Korinth (= Medeas zweites gegen den klaren Verstand gerichtetes Begehren nach Rache an Jason) aufrufen, in ihrer Raserei (= Marias gegen den klaren Verstand gerichtetes Begehren nach Tränen) wie *Medea* und damit auch wie *Eva*, welche als erste im Dramenprolog über Medeas erste Raserei in Kolchis (= Medeas erstes gegen den klaren Verstand gerichtetes Begehren nach Jason) lesbar geworden ist. Die *Maria* des *Chr.pat.*, welche im weiteren Dramenverlauf in *Medea*-Versen verzweifelt und ihre Verzweiflung in den eben zitierten Worten der *Medea*, welche unfähig ist, auf ihren Verstand zu hören, begründet, erscheint daher nach der ‚Eva-Medea‘ des Paradies bzw. von Kolchis (im Dramenprolog) als ‚Maria-Medea‘ Jerusalems bzw. Korinths (im weiteren Dramenverlauf).

Im intertextuellen Dialog zwischen Marias Worten über ihre Unfähigkeit in Jerusalem, sich dem schmerzhaftem Eindruck des leidenden Sohnes zu verwehren und ihrem Begehren nach Tränen zu widerstehen, und denen Medeas über ihre Unfähigkeit in Korinth, sich ihrem Begehren nach Rache zu widersetzen, offenbart sich dadurch dann auch Marias volles Mensch-Sein. Denn Marias ‚Eva‘ (ἄσθησις) ist wie die jedes anderen Menschen auch immer davon bedroht, in erotische Raserei zu einem Wahrnehmungsgegenstand versetzt zur *Medea* zu werden, die sich gegen ihren Ehemann (‚Adam‘, den νοῦς) zu unheilvollen Taten hinreißen lässt. Wie ‚Eva-Medea‘ im Paradies, so kann sich nun auch ‚Maria-Medea‘ der unheilvollen Verführung durch den sinnlich wahrnehmenden Seelenteil nicht entziehen. Wie *Medea* kurz vor der Ermordung der Kinder, so gerät auch *Maria* beim Anblick ihres Kindes in einen Widerstreit zwischen den Kategorien, welche wir als Verstand und Gefühl zu bezeichnen gewohnt sind: *Medea* versteht, dass die Ermordung der Kinder ihr selbst den größten Schaden bringt, begehrt aber die Rache an Jason mehr; *Maria* versteht, dass ihr Sohn als Sohn Gottes sterben und wiederauferstehen wird, begehrt aber beim Anblick der konkreten Leiden ihres Sohnes, nur noch zu weinen. Denn *Maria* wird wie *Eva* und *Adam* im Paradies und *Medea* in Kolchis vom Eros über ihre sinnliche Wahrnehmung getroffen (ἔρωτι θυμὸν ἐκπεπληγμένη, 6 mit *Med.* 8) und in erotische Raserei versetzt, d.h. in eine Raserei, welche sie ihren Verstand (νοῦς) verlieren lässt, mit dessen Hilfe sie

nur das sinnlich wahrnehmbare Leiden ihres Sohnes als etwas anderes als das, was im Hier und Jetzt geschieht, verstehen könnte und andernorts im Drama auch versteht.

Und genau dieser Aspekt, von einer ‚Liebe‘ zu etwas (nur) sinnlich Wahrnehmbarem getroffen rasend wider besseres Wissen zu handeln, ist der Grund dafür, warum die *Medea* im ersten Teil des *Chr.pat.* der vorherrschende intertextuelle Referenztext ist, in welchem es vor allen anderen Dingen um den Konflikt geht, in den Maria beim Anblick ihres leidenden, sterbenden und dann toten Sohnes gerät – in den Konflikt, nämlich einerseits die Tränen nicht zurückhalten zu können und doch andererseits eigentlich seinen Tod als Teil des göttlichen Heilsplanes verstandesgemäß zu begreifen. Denn die Medea aus Euripides’ gleichnamiger Tragödie begeht nicht nur in Kolchis einen ersten Fehler aus Leidenschaft wider ihren Verstand, sondern auch in Korinth, als sie sich zur Ermordung ihrer Kinder hinreißen lässt.

Warum Eva, Adam und Maria wie Medea, über die sie im *Chr.pat.* lesbar werden, wider besseres Wissen handeln, begründet dabei wiederum die intertextuelle Lesart des Marienprologs, in welchem diejenigen Entscheidungen des Menschen, welche er im Sinne seines momentanen Begehrens gegen sein Verstehen trifft, mit dem getroffen-Sein von erotischen Pfeilen gleichgesetzt sowie zur Grunddisposition des Menschen erklärt werden, welche mit dem Paradiesgeschehen begründet wird, wo dieser Zustand zum ersten Mal eingetreten ist. Maria kann sich in dieser Lesart, weil sie ganz Mensch ist, dem Eindruck, welcher, erotischen Pfeilen gleich, vom leidenden Sohn auf sie eindringt, nicht in dem Maße entziehen, dass ihr sinnlich wahrnehmender Teil nicht die Führung über sie übernommen hätte. Marias νοῦς kommt in diesen Momenten, da die sinnliche Wahrnehmung führt, nicht zum Zuge, er verflüchtigt sich gewissermaßen beim Anblick der Leiden ihres Sohnes, die sie eigentlich in anderen Situationen im *Chr.pat.*, in welchen ihr der sinnliche Wahrnehmungseindruck des leidenden Kindes nicht so virulent vor Augen steht, an die Vergangenheit (göttlicher Heilsplan) anbinden und in die Zukunft (Wiederauferstehung) fortführen kann. Mit der αἴσθησις als Führerin aber kann Maria gar nicht anders als angesichts des momentanen Wahrnehmungseindrucks zu verzweifeln. Denn, abermals wie Philon sagt, ist die αἴσθησις unfähig dazu, etwas anderes als das Hier und Jetzt zu begreifen; ganz im Gegensatz zum νοῦς, der alle drei Zeiten geistig umfassen könne, nämlich: die Vergangenheit sich in Erinnerung rufen, die Gegenwart begreifen und die Zukunft antizipieren.¹⁵⁶ Damit begeht die Maria im *Chr.pat.* genau denjenigen Fehler, welcher als

¹⁵⁶ Philon, *LA* II,42f.: ἡ αἴσθησις φύσει νῦν ἐστὶ κατὰ τὸν ἐνεστώτα χρόνον ὑφισταμένη μόνον. ὁ μὲν γὰρ νοῦς τῶν τριῶν ἐφάπτεται χρόνων, καὶ γὰρ τὰ παρόντα νοεῖ καὶ (43.) τῶν παρεληλυθότων μέμνηται καὶ τὰ μέλλοντα προσδοκᾷ. ἡ δὲ αἴσθησις οὔτε μελλόντων ἀντιλαμβάνεται οὐδ’ ἀνάλογόν τι πάσχει προσδοκίᾳ ἢ ἐλπίδι οὔτε παρεληλυθότων μέμνηται, ἀλλ’ ὑπὸ τοῦ ἤδη κινούντος καὶ παρόντος μόνου πάσχειν πέφυκεν, οἷον ὁφθαλμὸς λευκαίνεται νῦν ὑπὸ τοῦ παρόντος λευκοῦ, ὑπὸ δὲ τοῦ μὴ παρόντος οὐδὲν πάσχει. ὁ δὲ νοῦς καὶ ἐπὶ τῷ μὴ παρόντι κινεῖται, παρεληλυθότι μὲν κατὰ μνήμην, μέλλοντι δὲ ἐπελπίζων καὶ προσδοκῶν. „Die sinnliche Wahrnehmung ist ihrem Wesen nach jetzt da, weil sie nur in der Gegenwart existiert. Der Geist kann nämlich mit drei Zeiten in Berührung kommen: er erfasst die Gegenwart, erinnert sich der Vergangenheit und erwartet die Zukunft; die Sinnlichkeit kann dagegen weder zukünftige Dinge auffassen und etwas der Erwartung oder Hoffnung Ähnliches erleiden, noch kann sie sich der vergangenen erinnern,

ἀπροσεξία die Präfatia bei Adam und Eva im Paradies beginnen lässt (*pr.* 14f.) und das Jesusgebet am Schluss des *Chr.pat.* bis zum heutigen Tage fortführt (2534): Marias Verstand ist unaufmerksam und lässt die sinnliche Wahrnehmung ungeschützt den Sinnendingen gegenübertreten mit der Folge der unheilsamen Raserei.

Vor dem Hintergrund dieser Deutung kann das gesamte Drama hindurch auffallen, dass mit Marias Verzweiflung im *Chr.pat.* immer die sinnliche Wahrnehmung der Leiden ihres Sohnes einhergeht – immer unter prominenter intertextueller Einschreibung in die *Medea*: sie sieht seine Augen, die nicht mehr strahlen, seine Gesichtsfarbe, die so blass geworden ist, sie stellt sich seine Stimme vor, die sie nie mehr wird hören können, und verfällt in rasende Verzweiflung. Maria wird also jeweils von dem konkreten Anblick ihres leidenden, sterbenden und dann toten Sohnes getroffen und gerät dadurch in einen Wahn, in dem sie unfähig dazu ist, das momentane Geschehen von seinem Ziel her als etwas anderes zu verstehen als das, was sie gerade optisch wahrnimmt, – so zum Beispiel, wenn Maria zum ersten Mal im *Chr.pat.* ihren Sohn mit eigenen Augen leiden sieht (453–477):

[Med.1042]	Αἰ αἰ, τί δράσω· καρδία γὰρ οἶχεται.	(453)	(453) Ai ai, was soll ich tun? Mein Mut ist dahin. /
[Alc.482, Andr.71]	Πῇ πῇ πορεύῃ, Τέκνον· ὡς ἀπωλόμην·		Wohin, wohin setzt du deinen Fuß, mein Kind? Wie
	ἔκχητι τίνος τὸν ταχὺν τελεῖς δρόμον·	(455)	bin ich verloren. / (455) Zu welchem Ziel wünschst du
	μὴ γάμος αὐθις ἐν Κανᾷ κάκει τρέχεις,		so schnell zu laufen? / [Wohl] ist es nicht [wieder] die
	ἦν' ἐξ ὕδατος οἰνοποιήσης ξένως·		Hochzeit in Kanaa, zu der du läufst, / um dort auf wun-
	Ἐρέψομαί σοι, Τέκνον, ἥ μενῶ σ' ἔτι·		dersame Weise aus Wasser Wein zu machen? / Darf ich
	Δὸς δὸς λόγον μοι, τοῦ Θεοῦ Πατρός Λόγε,		dir folgen, mein Kind, oder soll hier auf dich warten?
	μὴ δὴ παρέλθης σίγα δούλην μητέρα·	(460)	/ Gib, gib mir ein Zeichen, du <i>lógos</i> des göttlichen Va-
[Med.1399]	νῦν γὰρ στόματος φίλιου χρῆζω σέθεν		ters! / (460) Geh nicht schweigend an deiner Dienerin,
[Med.1069]	φωνῆς ἀκοῦσαι καὶ προσειπεῖν, ὦ Τέκνον.		deiner Mutter, vorüber! / Ich möchte so gern aus dei-
[Med.1402]	Δὸς μοι, πρὸς αὐτοῦ Πατρός, ὦ Τέκνον, σέθεν,		nem lieben Mund / deine Stimme hören und mit dir
[Med.1403]	σοῦ θεσπεσίου χρωτὸς ἄψασθαι χεροῖν		sprechen, mein Kind. / Gestatte mir, mein Kind, bei
[Med.1400, 1403]	ψαῦσαι ποδῶν τε καὶ περιπτύξασθαι σε.	(465)	deinem Vater, / deinen göttlichen Körper mit meinen
[Med.1040, 1042]	Φεῦ φεῦ, τί δράσω· καρδία μου δίκεται.		Händen zu berühren / (465) und deine Füße anzufassen
[Med.894]	ὦ δέυτε, φίλοι, δεῦτε, λίπωμεν φόβον·		und dich zu umarmen. / Pheu pheu, was soll ich tun?
[Med.895]	προσέλθετ', ἀπάσσασθε καὶ προσείπατε,		Mein Mut geht dahin. / Oh hierher, Freundinnen, wir
[Med.899, 902]	λάζεσθε χειρὸς δεξιᾶς. Τάλαιν' ἐγώ,		wollen von unserer Furcht ablassen. / Kommt zu mir,
[Med.903]	ὡς ἀρτίδακρύς εἰμι καὶ φόβου πλέα	(470)	umarmt mich und spricht mit mir, / Fasst [mich] an
[Med.277]	Αἰ αἰ, πανώλης ἡ τάλαιν' ἀπόλλυμαι.		der rechten Hand. Ich bin unglücklich, / (470) ich bin
[Med.1043]	Γυναῖκες, ὅψιν στυγνὰν ὡς εἶδον Τέκνου		kurz davor zu weinen, bin übevoll von Furcht. / Ai
	ποθῶ τεθνᾶναι, ζῆν δ' ἔτ' οὐδαμῶς φέρω.		ai, ich Unglückliche bin am Boden zerstört, ich gehe

sie steht vielmehr unter der Einwirkung des eben sie Bewegenden und Vorhandenen, wie das Auge jetzt den Eindruck des Weissen durch das vorhandene Weiss erhält, von nicht mehr Vorhandenem aber nichts mehr erleidet. Der Geist wird dagegen auch durch das Nichtvorhandene erregt, nämlich durch Vergangenes in der Erinnerung, durch Zukünftiges in der Hoffnung und Erwartung.“ (Übersetzung: Cohn 1962, III,66).

[Med.1271] Οἱμοι, τί δράσω· πῶς λάθῃ λαῶν χέρας·		zugrunde. / Ihr Frauen, jetzt, wo ich den umnachte-
[Med.278] ἐχθροὶ γὰρ ἐξιῶσι πάντα δὴ κάλων,	(475)	ten Blick meines Kindes gesehen habe, / will ich [nur
[Med.279] κοῦκ ἔστιν ἄτης εὐπρόσοιστος ἐκβασίς.		noch] sterben. Zu leben ertrage ich keinesfalls mehr.
[Med.1271] Τί γοῦν τί δράσω· πῶς φύγω τόσους βρόχους		/ Oimoi, was soll ich tun? Wie soll ich mich vor den
		Händen des Volkes verstecken? / (475) Denn die Feinde
		sind gegen alles Gute und Schöne ausgelaufen. / Und
		nicht existiert ein gangbarer Ausweg aus dem Unglück.
		/ Was also soll ich tun? Wie soll ich so vielen Stricken
		entkommen?

Zum ersten Mal im *Chr.pat.* sieht Maria in dieser Rede den Sohn mit eigenen Augen leiden, der unweit von ihr entfernt sein Kreuz nach Golgatha trägt. Maria sieht ihr leidendes Kind, sie sieht seinen „Mund“ (στόματος, 461), seinen „Körper“ (χρωτός, 464), seine „Füße“ (ποδῶν, 465), möchte die „Stimme“ (φωνῆς, 462) aus seinem Mund „hören“ (ἀκοῦσαι, 462), mit ihm „sprechen“ (προσειπεῖν, 462), ihn „berühren“ (ψαῦσαι, 465) und „umarmen“ (περιπτύξασθαι, 465), sie fängt „seinen von Leid gezeichneten Blick“ (ὄψιν στυγνάν, 472) auf und gerät in Panik. Ihre Sprache ist geprägt von hastig übergangenen rhetorischen Fragen (453–458), kurzen Kola und Schmerzensschreien (αἶ αἶ, 453 u. 471; φεῦ φεῦ, 466; οἱμοι, 474). Ihre emotionale Ergriffenheit, ihre Unfähigkeit, klare Gedanken zu finden und zu formulieren sowie das momentane Geschehen von seinem Ziel her (Überwindung des Todes und Wiederauferstehung) angemessen zu verstehen, ist deutlich ‚hörbar‘. Was sie im Moment nur im wahrsten Sinne des Wortes (sinnlich) sieht, ist das Leiden ihres Sohnes, unter dessen Eindruck sie ganz steht, unfähig dazu, das momentane Geschehen innerhalb des göttlichen Heilsplans als etwas anderes zu sehen als das, was es im Moment auch ist. Die Fülle der körperlich-sinnlichen Details in Marias Rede machen dabei deutlich, dass Maria hier unter dem Einfluss des sinnlich Wahrnehmbaren steht, das unheilvoll auf sie eindringt.¹⁵⁷

Maria, unter dem Eindruck des momentan so wahrhaften Leidens ihres Sohnes, ist also weit davon entfernt, das christliche Mysterium geistig zu durchdringen. Stattdessen ist Maria, gleich einer gewöhnlichen Mutter, jegliches Verständnis für das Leiden ihres Kindes, das sie eigentlich hat, abhanden gekommen bzw. jedes höhere Ziel, und sei es auch noch so gut und vorteilhaft, wie sie eigentlich weiß, angesichts ihres leidenden Kindes gleichgültig geworden.

Auf intertextueller Ebene fällt die Dominanz der intertextuellen Einschreibungen dieser Verzweiflungsrede Marias in die *Medea* auf.¹⁵⁸ Indem sich nun diese und alle weiteren

¹⁵⁷ Für die Betonung des Körperlichen ihres Sohnes, bevor Maria in Panik gerät vgl. auch 920–927 u. 1319–1337, 1499f. immer in *Medea*-Versen.

¹⁵⁸ Und zwar schreibt sich Marias Verzweiflungsrede hier in fünf unterschiedliche *Medea*-Szenen ein, welche die panikartige Verzweiflung ihrer Sprecher in der *Medea* eint: da gibt es zum einen Jason, der daran verzweifelt, dass seine Kinder von ihrer Mutter ermordet worden sind (*Med.* 1399, 1400–1403),

Verzweiflungsreden Marias dominant in die *Medea* intertextuell einschreiben, wird diese Maria noch enger an die Eva aus dem Marienprolog angeschlossen, als es über das Motiv der ‚zweiten Eva‘ im Marienprolog schon geschehen ist. Denn es entsteht dadurch eine ‚Maria-Medea‘, weil diese Maria, indem sie die Worte der Medea bzw. aus der *Medea* in den Mund nimmt wie die Eva aus dem Marienprolog etwas mit der ‚Eva-Medea‘ bzw. mit der Medea gemein hat. In den Verzweiflungsreden der Maria ist also etwas von der ‚Eva-Medea‘ aus dem Marienprolog zu finden; und dieses etwas kann nun erklärt werden als der ‚medeaïsche-menschliche‘ Fehler, dem sinnlich Wahrnehmbaren vor dem geistig Erfassbaren den Vorzug zu geben, welcher auf Eva und Adam im Paradies zurückzuführen ist und seither jedem Menschen und so auch Maria innewohnt.

Marias Unfähigkeit also, sich vom Eindruck des sinnlich Wahrnehmbaren zu lösen, welches erotischen Pfeilen gleich auf sie einwirkt, ist als menschliche Disposition auf den Fehler ‚Eva-Medeas‘ zurückzuführen. Maria wiederholt damit den medeaïschen Fehler Evas und Adams im Paradies und wird deshalb zur ‚Maria-Medea‘, insofern sie wie diese das eigentlich geistig Erkannte – nämlich: die Schönheit des göttlichen Heilsplanes –, das von einer in rasender Liebe entbrannten sinnlichen Wahrnehmung zurückgedrängt wird, quasi vergisst bzw. auf dieses keinen Zugriff mehr hat. Diesen Zusammenhang zwischen ‚Eva-Medea‘ und ‚Maria-Medea‘ und damit auch die Erklärung Marias Verzweiflung als auf Eros als dem Grundübel der Menschheit zurückgehende Grundfehlbarkeit des Menschen wird nur über den intertextuellen Dialog des *Chr.pat.* mit der *Medea*, welcher sich dominant in allen Verzweiflungsreden Marias finden lässt, sowie über den internen Dialog der Evafigur aus dem Marienprolog mit der Marienfigur aus dem restlichen Drama offenbar. Denn erst dadurch, dass die *Medea* im Marienprolog infolge ihres intertextuellen Dialogs mit diesem als Tragödie des erotischen Wahnsinns etabliert wird, geraten auch Marias Verzweiflungsreden in *Medea*-Versen unter diesen Deutungshorizont. Die Wirkung, die sich daher aus den intertextuellen Einschreibungen der Reden Marias in die *Medea* für den Leser dieses intertextuellen Dialogs ergeben kann, ist die, dass diejenige Maria, welche unter Rückgriff auf die *Medea* ihrem Schmerz, ihrer Wut und ihrer Verzweiflung ob des Leidens ihres Sohnes Ausdruck verleiht, eine ist, welche wie die Eva aus dem Marienprolog und wie die Medea aus der gleichnamigen Tragödie gegen ihren *voûç* rast. Marias Verzweiflung ist, so die hier vorgeschlagene Wirkung des intertextuellen Dialogs der Reden Marias mit der *Medea*, also eine rasende, wider den Verstand gerichtete, unheilvolle und daher auch negativ zu beurteilende Verzweiflung, die auch dramenintern insbesondere von Seiten Johannes’ deutlicher Kritik ausgesetzt ist (932; 962; 970–982); gleichzeitig aber ist

oder die Kinder, die angesichts der Unmöglichkeit, ihrer mordenden Mutter zu entkommen, verzweifeln; (*Med.* 1271) da gibt es aber auch zum anderen Medea, welche in zwei unterschiedlichen Szenen ob der mit ihrem Wunsch nach äußerster Rache an Jason verbundenen Tötung der geliebten Kinder verzweifelt (*Med.* 1042, 1069 gegen Ende ihres letzten Gesprächs mit Jason. *Med.* 894f., 899, 902f., bevor ihre Kinder sich mit den Geschenken für Kreousa auf den Weg machen), oder eine Medea, die angesichts ihrer drohenden Vertreibung aus Korinth verzweifelt, weil es keinen Ort gibt, an dem sie ihrem Unglück entkommen könne (*Med.* 277–279).

sie auch immer eine zutiefst menschliche.

Daher also ist diejenige Maria, welche das momentane Leidgeschehen ihres Sohnes als widersprüchlich mit der Botschaft des Engels und ihren Hoffnungen auffasst (448–450):

- [Med.1008] Αἱ αἱ αἱ αἱ· (448) (448) Ai ai ai ai. / Diese Dinge stimmen nicht mit der
[Med.1008] Ταῦτ' οὐ ξυνῳδᾷ τοῖς πρὶν Ἀγγέλου λόγοις, οὐδ' Botschaft des Engels überein. / und auch nicht mit
ἐλπίσι ξύμφωνα ταῖς ἐμαῖς, Τέκνον. meinen Hoffnungen, Kind.

welche das Ziel des Sterbens ihres Sohnes nicht mehr versteht (884f.):¹⁵⁹

- [Med.281] Τίνος δ' ἔκατι γῆς σ' ἀποστέλλει Πατήρ· (884) (884) Weswegen aber schickt dich der Vater von der Er-
[Med.1208] τί σ' ὧδ' ἀτίμως ἡθέλησε τεθνάναι· (885) de? / (885) Warum lässt er dich so schändlich sterben?

welche ihr Schicksal als verwaiste Mutter mehr als das grausame Schicksal ihres Sohnes beweint und selber zu sterben begehrt (886–890 u. 895–912):

- [Med.1209] τί τὴν τεκοῦσαν μητέρ' ὀρφανὴν σέθεν (886) (886) Warum [lässt er dich] die Mutter, die dich ge-
[Med.1210] τέθεικας· Οἶμοι, συνθάνοίμ' σοι, Τέκνον· bar, zur Waise / machen? Oimoi, ich wünsche mir,
[Med.386] Ἴδοὺ τέθνηκας, τίς με δέξεται πόλις· mit dir gemeinsam zu sterben, mein Kind. / Sieh: du
[Med.387] τίς γῆν ἄσυλον καὶ δόμους ἐχέγγυους bist gestorben, welche Stadt wird mich aufnehmen? /
[Med.388] ξένος παρασχὼν ῥύσεται δέμας τόδε· (890) Welcher Fremde wird mir einen Ort als Zufluchtsort
... und ein Haus als Schutz gewähren / (890) und diesen,
Kᾶν νῦν νέκυν βλέπουσ' ἀπρωρημένον, (895) meinen Körper hier erretten? / ... / (895) Doch wenn
[Hipp.1409] στένω 'μὲ μᾶλλον, ἢ σέ, τῆς ἀπουσίας· ich jetzt [dich als] Toten am Kreuz sehe, beweine ich
[Hipp.839] ἀπώλεσας γὰρ μᾶλλον ἢ κατέφθισο. mehr mich als dich wegen deiner Abwesenheit. / Denn
[Hipp.1410] Εἰ γὰρ γενοίμην, Τέκνον, ἀντὶ σοῦ νεχρός· mehr mich richtest du zugrunde, als dass du gestor-
[Hipp.1408] ὄλωλα, Τέκνον, οὐδέ μοι χάρις βίου. ben bist. / Wenn ich doch nur an deiner statt tot sein
[Hipp.1444] Αἱ αἱ, κατ' ὅσων κιχάνει μ' ἤδη σχότος· (900) könnte, mein Kind. / Ich bin zugrunde gerichtet, mein
[Hipp.1447] ὄλωλα καὶ δὴ νερτέρων ποθῶ δόμους· Kind. Kein Freude [gibt] es für mich im Leben [mehr].
[Hipp.836] τὸ κατὰ γὰς θέλω, τὸ κατὰ γὰς κνέφας / (900) Ai ai, schon trifft Dunkelheit meine Augen. /
[Hipp.837f.] τανῦν μετοικεῖν, σῆς θέας στερουμένη. Ich bin zugrunde gerichtet und sehne mich nach den
[Hipp.845] Δύστηνος, οἶον ἔσχον ἄρτ' ἄλγμ' ἐγώ, Häusern der Unteren. / Ich sehne mich nach dem, was
[Hipp.846] οὐ τλητὸν οὐδὲ ῥητόν. Ἀλλ' ἀπωλόμην. (905) unter der Erde ist, nach der Dunkelheit unter der Erde,
[Med.1183] Πῶς δ' ἐξ ἀναύδου καὶ μύσαντος ὄμματος / dort will ich jetzt wohnen, wo ich deines Anblicks
[Hek.197f.] ἔξω παρηγόρημα, μήτηρ παντλάμων· beraubt bin. / Unglücklich [bin ich]: Ich ertrage jetzt
[Med.1029] Ἄλλως σ' ἄρ' αὐτῇ, Τέκνον, ἐξευρεψάμην, einen Schmerz, / (905) der unerträglich und unsagbar
ὅς τὴν τροφὴν ἅπασι δαψιλῶς νέμεις· ist. Ich gehe [daran] zugrunde. / Wie soll ich von einem
[Tro.760, Med.1030] μάτην τ' ἐμόχθουν καὶ κατεζάνθην πόνους, (910) Verstummen mit geschlossenen Augen / Zuspruch er-

¹⁵⁹ Vgl. 1330–1333 mit Med. 1210, 1183.

φεύγουσα χειῖρας τῶν φονόντων σοί, Τέκνον,
[Ka.2] ἀρχῆς ἀπ' ἄκρις σῶν ξένων γενεθλίων·

halten, ich all-unglückliche Mutter? / Habe ich dich,
mein Kind, etwa umsonst großgezogen, / das du allen
Nahrung in Überfluss spendetest? / (910) Habe ich mich
etwa vergeblich abgemüht und in Mühen aufgerieben
/ auf der Flucht aus den Händen derjenigen, die dich
zu morden begehrten, mein Kind, / [und das] seit dem
ersten Anfang deiner wundersamen Geburt?

oder welche gegen die Mörder ihres Sohnes wütende Verfluchung ausstößt:

- [Med.465] ὦ παγκάκιστε, τοῦτο γάρ σ' εἰπεῖν ἔχω, (272) (272) Oh, All-Schlechtester, denn [nur] so kann ich dich
[Rhes.835] σὺ ταῦτ' ἔδρασας, σὸν προδοῦς εὐεργέτην.
... nennen, / du, der du das tatest, deinen Wohltäter ver-
ratend / ... / (283) Oh Verhasster, oh größtes, feind-
[Med.466, 1323] ὦ μῖσος, ὃ μέγιστον, ἔχθιστον κακόν, (283) lichstes Übel, / (das Haupt, das den Herrn verraten
[Hipp.590] (τὴν Δεσπότην προδοῦσαν ἐξαυδῶ κάραν), hat, meine ich) / du wagtest, [dich] wie ein Freund
[Med.1326] ἔτλης προσελθεῖν ὡς φίλος Διδασκάλῳ. (285) dem Herrn zu nähern. / Du kamst zu ihm, du kamst,
[Med.467] ἦλθες πρὸς αὐτόν, ἦλθες ἔχθιστος γεγώς obwohl du schon zum größten Feind geworden warst /
[Med.468] καὶ Πατρί καὶ τῷ παντί τ' ἀνθρώπων γένει. dem Vater und ihm selbst und dem ganzen Menschen-
geschlecht.

für den Leser der hier vorgeschlagenen Deutung des intertextuellen Dialogs zwischen *Chr.pat.* und *Medea* als rasende ‚Maria-Medea‘ zu erkennen, welche infolge der Führerschaft des sinnlich wahrnehmenden Seelenteils sich eigentlich unrichtig, aber zutiefst menschlich ihrem Schmerz, ihren Tränen, ihrer Verzweiflung und ihrer Wut hingibt. Die Folge also des dominanten, intertextuellen Dialogs mit der *Medea* im ersten Teil des *Chr.pat.* von Beginn an ist, dass Maria, so weit es nur irgend geht, als wahre Tochter Evas und Adams zum vollen Menschen wird, in welcher derselbe ‚medeaïsche-menschliche‘ Fehler – die Unaufmerksamkeit des Geistes (ἀπροσεξία) – wie stets wirksam ist.

Wie anders klingt Maria – auch in Hinblick auf die intertextuellen Einschreibungen: nicht mehr *Medea*, sondern *Bakchen* –, wenn sie nicht unter dem Eindruck des momentanen Leidgeschehens ihres Sohnes steht, sondern dieses als Teil des göttlichen Heilsplanes abstrahieren kann (568–589):

- Θαυμαστὸν εἶπας, εἰ τόδ' εὐδοκεῖ Πατήρ, (568) (568) Ein [wunderbares, gottbewirktes] Wunder meinst
[Bakch.285] ὡς διὰ τούτου τοὺς βροτοὺς ἀγάθ' ἔχειν. du], ist das Leiden Jesus', des Sohnes Gottes], wenn
[Bakch.283] Οὐκ ἄλλο γὰρ φάρμακον ἐν θνητοῖς μόρου (570) dies dem Vater so gefällt, / dass dadurch die Mensch-
[Bakch.280] φθορᾶς ὁ παύσει τοὺς ταλαιπώρους κακῶν. heit wieder gut werde, / (570) Denn kein anderes Heil-
[Bakch.287] Κἀγὼ διδάξω σ' ὡς καλῶς ἔχει τόδε· mittel gegen den Tod gibt es für die Sterblichen, / das
ὁ γὰρ διδάσκων γινῶσιν ἀνθρώπων Λόγος die Unglücklichen von Tod und Übel befreien wird. /

ἐμοὶ κατεσκήνωσε καὶ χάριν νέμει.

[Bakch.288] Ἐπεὶ βροτὸν πέπλακεν ἐκ γῆς ὁ Πλάσας, (575)

λείμασί τ' ἐντέθεικε φυτῶν ἐργάτην,

[Bakch.289] ἐντεῦθεν εἰς Ὀλυμπον ἀνάγειν θέλων·

[Bakch.290] δράκων δέ νιν ἔσπευσε, γυναικὸς πλάνη,

[Bakch.290] λειμῶνος ἐκβαλεῖν τε καὶ ῥίψαι πόλου·

[Bakch.291] ὅδ' ἀντεμνηχανήσασθ' οἷα δὴ Θεὸς (580)

γυναικὸς ἐκφῦναι τε καὶ Θεὸς μένων

βροτὸς γενέσθαι καὶ βροτῶν ἀναιρέτην

σφαγεῖς κατασκάψαι τε καὶ ῥίψαι ποσίν.

[Bakch.312] Οὕτως σὺ πεῖθου καὶ Θεὸν πρὸς γῆν δέχου

[Bakch.289] ἐλθόντ' ἀγαγεῖν πρὸς πόλον βροτῶν γένος, (585)

[Bakch.313] καὶ σπένδε καὶ κλείζε καὶ τόνδ' εὐλόγει.

[Bakch.306] Αὖ γάρ νιν ὄψει πρὸς χθόν' ὥς ἐκ παστάδος

[Bakch.307] θρόσκοντα τύμβου, κἄτ' ἀνιόντ' εἰς πόλον,

ὥς αὐτὸς εἶπε, καὶ πρὸ τοῦ θεοπρόποι.

Und ich will euch darüber unterrichten, dass alles gut so ist. / Denn der *lógos* ist der Lehrer der menschlichen Erkenntnis / und dieser hat mich überschattet und mir diese Gnade zugeteilt. / (575) Nachdem der Schöpfer aus Erde den Menschen geschaffen hatte, / da setzte er ihn als Gärtner in den Garten, / weil er ihn von dort zum Himmel hinauf führen wollte. / Aber die Schlange plante eifrig, ihn durch den Betrug der Frau / aus dem Paradies zu vertreiben und vom Himmel fernzuhalten. / (580) Dagegen ersann Gott ein Gegenmittel, / aus einer Frau zu wachsen und, Gott bleibend, / Mensch zu werden und den Menschenmörder, / indem er selbst ermordet wird, zu zerstören und mit den Füßen zu zertreten. / Daher hab' Vertrauen und glaub' an Gott, der auf die Erde / (585) kam, um das Geschlecht der Menschen zum Himmel zu führen. / Ihm spende Opfer, ihm singe Lobgesänge, ihn preise. / Denn du wirst ihn wieder auf Erden [wandeln] sehen, wirst sehen, dass / er sich vom Grab wie von einem Ruhebett erhebt, und weiter, dass er gen Himmel fährt, / wie er selbst gesagt hat und vor ihm die Propheten.

In dieser nach dem Prolog zweiten theologischen Rede Marias im *Chr.pat.* „unterrichtet“ (διδάξω, 572) Maria ihre Freundinnen, denen das Leiden Jesus Christus' unerklärlich, unheimlich und furchterregend ist (θάμβος, 567),¹⁶⁰ über die größeren heilsgeschichtlichen Zusammenhänge des momentanen Geschehens. Maria selbst begründet ihre Fähigkeit damit, dass das „Wort“ (Λόγος, 573), welches „Lehrer der menschlichen Erkenntnis“ (ὁ γὰρ διδάσκων γυνῶσιν ἄνθρωπον, 573) sei, sie „überschattet“ (κατεσκήνωσε, 574) habe. Offensichtlich hat Maria im Moment dieser Rede geistigen Zugang zum göttlichen *lógos*, weil sie, aus ihm schöpfend, den Freundinnen das für sie unerklärliche christliche Mysterium darlegen kann. Ohne hier schon auf die intertextuellen Einschreibungen dieser Rede Marias in die *Bakchen* im Einzelnen einzugehen, so kann hier auffallen, dass es sich bei der Rede, in welche sich Marias göttlich-prophetische Rede einschreibt, um die Rede des Sehers Teiresias (*Bakch.* 265–329) handelt, welcher Pentheus, der für das Gott-Sein des Dionysos unverständlich ist, offenbart, dass Dionysos ein wahrer Gott ist, beschreibt, was für ein großartiger Gott er ist (*Bakch.* 280–285), und ihn auffordert, Dionysos als solchen auch anzuerkennen (*Bakch.* 310–313).

¹⁶⁰ Siehe oben die entsprechende Stelle in Anm. 127.

Was interessanterweise der eben zitierten zweiten theologischen Rede Marias vorausgeht, in welcher Maria ihren Zugang zum göttlichen *lógos* demonstriert, ist Marias ausführliche Rückerinnerung an ihren jungfräulichen Lebenswandel (501–559). Diese Rückerinnerung beendet offensichtlich nach Marias erster längeren weiter oben zitierten Verzweiflungsrede (453–477, s.o. S. 150) und vor ihrer ersten längeren theologischen Rede (568–589, s.o. S. 154) Marias Raserei und lässt ihren Verstand wieder zur Seelenführung werden, insofern Maria in ihrer ersten längeren theologischen Rede nach der Rückerinnerung an ihre umfassende Jungfräulichkeit offensichtlich wieder geistigen Zugang zum göttlichen *lógos* gewonnen hat, welcher ihr zuvor in ihrer Verzweiflungsrede ganz offensichtlich gefehlt hatte. Marias rückerinnernde Jungfrauenrede stellt damit zwischen ihrer rasenden Verzweiflung (*Medea*) und ihrem Zugang zum Göttlichen (*Bakchen*) ein Vehikel dar, insofern Maria durch die Rückerinnerung der ungewöhnlichen Umstände der Empfängnis ihres Sohnes und seiner Geburt wieder an das wahre Gott-Sein ihres Sohnes rückerinnert wird, das ihr gerade noch beim Anblick seiner konkreten Leiden abhanden gekommen war.

Interessant ist die Mittlerstellung und Mittlerfunktion der Jungfrauenrede Marias deshalb, weil diese sehr gut zu der für den Marienprolog dargelegten Lesart Marias als körperliche und geistige Jungfrau passt. Denn vor dem Hintergrund des für den Prolog dargelegten erotischen Ehebruch-Geschehens und der philonisch-allegorischen Deutung der Jungfräulichkeit im Sinne des Frei-Seins von den sinnlichen Wahrnehmungseindrücken, welche der Seele Verderbniskeime über die erotische Liebe der sinnlichen Wahrnehmung zuführen, kann diese Rückerinnerung Marias an ihre Jungfräulichkeit in genau diesem Sinne als ‚Jungfräulich‘-Machung des Geistes verstanden werden. Maria befreit sich von der Macht der sinnlichen Wahrnehmung in *Medea*-Versen, reinigt ihre Seele quasi vom Schmutz der erotischen Raserei ihrer sinnlichen Wahrnehmung, welche durch ihren Ehebruch an ihrem Ehemann, dem *voũς*, von der Jungfrau zur Frau geworden ist, und wird somit wieder in den *Bakchen*-Versen geistige Jungfrau mit einem auf den göttlichen *lógos* ausgerichteten *voũς*.

Diese geistige Wieder-, ‚jungfräulich‘-Werdung Marias durch Rückerinnerung an ihre körperliche wie geistige Jungfräulichkeit geschieht darüber hinaus auch noch in Versen, welche sich in die Rede der treuen Ehefrau Andromache (*Tro.* 634–683, insbesondere *Tro.* 645–656) und in die Rede des jungfräulichen Hippolytos einschreiben (*Hipp.* 983–1035, insb. *Hipp.* 986–1030).¹⁶¹ Auch auf intertextueller Ebene wird damit die ‚Wieder-jungfräulich-Werdung‘ Marias verdeutlicht, indem den Worten der erotisch rasenden und unvernünftigen Medea (Verzweiflungsrede : Übermacht des sinnlich Wahrnehmbaren) die Worte der treuen und besonnen Andromache bzw. die Worte des jungfräulichen Hippolytos folgen (Jungfrauenrede : Rückbesinnung auf den *voũς*), denen wiederum die prophetischen Wor-

¹⁶¹ Andromache rühmt in der Rede ihren untadeligen Lebenswandel und kontrastiert damit ihr ungerechtes Schicksal im besiegten Troja; Hippolytos versucht seinen Vater von seiner Jungfräulichkeit zu überzeugen und damit auch von der Falschheit der Anklage Phaidras.

te des weisen Sehers Teiresias folgen (Darlegung in das göttliche Heilsgeschehen : νοῦς ist wieder am Zuge).

Vor diesem Hintergrund kann schließlich auch erklärt werden, warum Maria ihr Weinen angesichts des leidenden Sohnes wiederholt im *Chr.pat.* damit begründet, sie sei eine Frau und als solche „nah am Wasser gebaut“ (355–357; 724–726; 748–750):

[Hipp.38]	κἂν νῦν <u>στένουσα</u> πολλὰ καὶ <u>πεπληγμένη</u>	(355)	(355) Jetzt weine ich und bin getroffen / von den Sta-
[Hipp.39]	<u>κέντροις</u> ἀνίας, ἥ παντλάμων δακρύω·		cheln des Kammers, und weine allbejammernswert.
[Med.928]	<u>γυνή</u> γάρ εἰμι <u>κάπὶ δακρύοις</u> ἔφυν.		Denn als Frau bin ich nah am Wasser gebaut.
[Hipp.853f.]	<u>δάκρυσί</u> τε <u>βλέφαρα</u> θερμοῖς τέγγεται·	(724)	(724) Heiße Tränen benetzten meine Augenlider. / (725)
[Med.231]	ἀεὶ γάρ ἐστι τὸ <u>γυναικεῖον</u> <u>φύλον</u>	(725)	Denn immer ist das weibliche Geschlecht / voll Klagen
[Med.903]	πολύστονόν τε καὶ <u>πολύδακρυ</u> πλέον.		und voll Weinen.
[Med.928]	<u>γυνή</u> δὲ <u>θῆλυ</u> <u>κάπὶ δακρύοις</u> ἔφυν.	(748)	(748) Aber als Frau bin ich zu Tränen leicht geneigt /
[Hipp.38]	Ὅθεν καὶ γὰρ <u>στένουσα</u> καὶ <u>πεπληγμένη</u>		und seufze daher und bin hart getroffen / (750) von den
[Hipp.39]	<u>κέντροις</u> ἀνίας, ἥ <u>τλάμων</u> ὁδύρομαι.	(750)	Stacheln des Kammers, und weine allbejammernswert.

Marias Frau-Sein als Begründung für ihre Tränen kann jetzt vor dem Hintergrund der eben dargelegten wieder-,jungfräulich'-Werdung Marias und den weiter oben dargelegten Oppositionen Jungfrau vs. Frau und Maria vs. Eva als Frau-Werdung durch die Übermacht der sinnlichen Wahrnehmung erklärt werden. Denn Maria als Jungfrau, welche ihren νοῦς auf den göttlichen *lógos* ausrichtet, und deren sinnliche Wahrnehmung (,Eva') keinen Ehebruch begeht, versteht und unterstützt das Leiden, das Sterben und den Tod ihres Sohnes als Teil des göttlichen Heilsplans und verzweifelt darüber nicht; Maria hingegen als Frau, deren sinnliche Wahrnehmung (,Eva') Ehebruch an ihrem Ehemann (dem νοῦς) begeht und sich – in erotische Raserei versetzt – zur Führung Marias aufschwingt, kann nur das wahrnehmen, was vor ihren Augen im Hier und Jetzt existiert, hat zur göttlichen Wahrheit keinen Zugang mehr und verzweifelt deswegen am Leiden, Sterben und Tod ihres Sohnes, dem sie kopflos ausgeliefert ist. Maria kann also nicht nur durch das Zurückdrängen des Sinnlich-Körperlichen von der verzweifelnden Frau, wie eben dargelegt, zur geistigen Jungfrau werden, sondern wird auch durch ihre in erotische Liebe versetzte sinnliche Wahrnehmung von der geistigen Jungfrau zur geistigen Frau, wie die Verwendung desselben Wortes hier und im Marienprolog zeigt: γυνή (749 u. 357: Maria) : γυνή (33, Eva).

Dass auf Maria dabei die sinnlichen Wahrnehmungseindrücke erotischen Pfeil gleich wie auf Eva im Marienprolog eindringen, zeigt nicht nur die Verwendung des gleichen Wor-

tes – hier im Simplex πεπληγμένη (355 u. 749: Maria), im Marienprolog als Kompositum ἐκπεπληγμένη (6: Eva) –, sondern auch der intertextuelle Dialog. Denn in der Formulierung στένουσα πολλά καὶ πεπληγμένη / κέντροις ἀνίας, ἡ παντλάμων δακρύω bzw. ὀδύρομαι (355f. u. 749) werden diejenigen Verse der Aphrodite intertextuell aufgerufen, die diese im *Hippolytos* in Bezug auf Phaidra spricht (*Hipp.* 38f.):

<p>ἐνταῦθα δὴ στένουσα κάκπεπληγμένη κέντροις ἔρωτος ἡ τάλαιν' ἀπόλλυται</p>	<p>(38) (38) Seither weint sie und ist hart getroffen / von den Pfeilen des Eros, die Unglückliche, und geht daran zu- grunde</p>
--	---

Indem Marias getroffen-Sein von den Stacheln des Kummers (πεπληγμένη / κέντροις ἀνίας, 356 u. 750) unter der größtmöglichen Beibehaltung des wörtlichen Wortlautes an die Stelle von Phaidras getroffen-Sein von Pfeilen des Eros (κάκπεπληγμένη / κέντροις ἔρωτος, *Hipp.* 39) gestellt wird, geschieht hier nämlich dasselbe wie im Marienprolog, wo die Bedeutung von ἔρνος ἔρωτι θυμὸν ἐκπεπληγμένη (6) mit der von ἔρωτι θυμὸν ἐκπλαγεῖς Ἰάσονος (*Med.* 8) unterfüttert worden ist. Der Sinnüberschuss aus dem *Hippolytos* macht vor dem Hintergrund der philonisch-allegorischen Lesart des Marienprologs aus dem Stachel des Kummers, von dem Maria hier getroffen wird, einen erotischen Pfeil, von dem ihre sinnliche Wahrnehmung getroffen worden ist und sich zur unheilvollen Führung erhebt. Deutlicher kann der Dichter nicht zu Ausdruck bringen, dass die Tränen seiner Maria auf den gleichen erotischen Fehler der ‚Eva-Medea‘ aus dem Marienprolog zurückzuführen sind, und dass Maria durch diesen von der geistigen Jungfrau zur geistigen Frau wird und somit auch ganz Mensch ist.

4.1.3 Zusammenfassung (die infolge der sinnlichen Wahrnehmung rasend verzweifelte ‚Maria-Medea‘)

Maria als ‚Maria-Medea‘ ist Sprecherin der Verzweiflungsreden im *Chr.pat.*, welche insbesondere bis zum sogenannten Doppelquellwunder den ersten Dramenteil dominieren (s.u. S. 167f.). In diesen Reden kann Maria für das Leiden ihres Sohnes im göttlichen Heilsplan kein Verständnis aufbringen, weil ihr der Verstand geraubt ist, mit welchem sie dieses nur verstehen könnte. Ihre sinnliche Wahrnehmung hat sich gegen den νοῦς zur Seelenführung aufgeschwungen und ist im Gegensatz zu diesem nicht fähig etwas anderes außer dem Hier und Jetzt wahrzunehmen.

Diejenige Wirkung, welche sich aus dem intertextuellen Dialog zwischen den Verzweiflungsreden Marias und der *Medea* auf der einen und dem Marienprolog auf der anderen Seite ergibt, in welchem Eva noch vor der Marienfigur des *Chr.pat.* über den intertextuellen Dialog mit der Medeafigur lesbar wird, kann also abschließend dahingehend beschrieben werden, dass Maria infolge des intertextuellen Dialogs in ihren Verzweiflungsreden als

‚erotisch‘ Rasende, deren sinnlich wahrnehmender Seelenteil gegen den νοῦς die Seelenführung übernommen hat, wie die ‚Eva-Medea‘ des Marienprologs erscheint. Beide Figuren leiden nämlich an der sogenannten ‚medeaïschen‘ Unfähigkeit der Menschheit als Kinder Evas und Adams insgesamt, sich dem momentanen Begehren, welches durch die sinnliche Wahrnehmung ausgelöst wird, verstandesgemäß zu widersetzen.

Damit leidet die Marienfigur des *Chr.pat.* am sogenannten ‚medeaïsch-menschlichen‘ Fehler, welcher mit ‚Evas‘ (der αἰσθησις) erstem Ehebruch an ‚Adam‘ (dem νοῦς) im Paradies seinen Anfang genommen hat, und welchen das Jesusgebet am Schluss des *Chr.pat.* bis in die Gegenwart fortführt, nämlich an der Unaufmerksamkeit des Verstandes (ἀπροσεξία), durch welche sich die sinnliche Wahrnehmung vom Eros nach den Sinnendingen getroffen erst zur Führung der Seele aufschwingt, und welche, so die Präfatia zum *Chr.pat.*, zum Urgrund der Sterblichkeit der Menschheit im Paradies geworden ist.

Eros also, so die hier vorgeschlagene Deutung des intertextuellen Dialogs des *Chr.pat.* mit der *Medea*, darf als der erste Verführer der Menschheit gelten, der zum ersten Mal im Paradies die harmonische Seelenordnung im Menschen umgekehrt und nachhaltig in eine verwandelt hat, deren durch Gottes Gebot der Unterordnung der Frau (= des weiblichen Seelenteils) unter den Mann (= den männlichen Seelenteil) wiederhergestellte Ordnung (Gen 3,16) umso leichter wieder von Eros’ Pfeilen in Unordnung gebracht werden kann – mit den unheilvollen Folgen der sterblich-Werdung jedes einzelnen Menschen. Eros also, so lautete daher auch das Motto dieses Abschnitts (s.o. S. 92), ist seit jeher und auf ewig „die schlimme abscheuliche Plage der Menschheit“, ¹⁶² ihr Grundübel, aus welchem jedes andere Übel hervorgeht.

Als konkrete Wirkung des intertextuellen Dialogs mit der *Medea* und der Evafigur des Marienprologs, welche im *Chr.pat.* als erste über den intertextuellen Dialog mit der *Medea* lesbar wird, ergibt sich daher für die Marienfigur des *Chr.pat.*, dass sie, weil sie am ‚medeaïsch-menschlichen‘ Fehler leidet, indem sie sich nämlich vom Wahrnehmungseindruck des sterblichen Sohnes dermaßen einnehmen lässt, dass sie gegen ihren νοῦς sogar an der Wahrhaftigkeit des göttlichen Heilsplanes zweifelt, im *Chr.pat.* als voller Mensch erscheint, der grundsätzlich nicht vor der Verführbarkeit der sinnlichen Wahrnehmung durch die Sinnendinge gefeit ist. Als voller Mensch läuft Maria daher im *Chr.pat.* stets Gefahr, infolge der Unaufmerksamkeit ihres Geistes (ἀπροσεξία) der Führung durch die sinnliche Wahrnehmung anheimzufallen, und am Eindruck des sterbenden Sohnes gänzlich zu verzweifeln und sich selbst das Leben zu nehmen (s.o. S. 153).

Auf der anderen Seite aber führt dieselbe Marienfigur ebenso eindrucklich vor Augen, wie diese grundsätzliche Gefahr, von welcher aufgrund seiner Abstammung von Eva und Adam jeder Mensch bedroht ist, und welche jeweils am Anfang seiner individuellen Schuld steht, durch die Abwendung vom sinnlichen Wahrnehmbaren und der Zuwendung zum geistig Erkannten abgekehrt werden kann, was das Thema des nächsten Abschnitts ist.

¹⁶² Apoll. Rhod. 4,445–447 (Übers.: Glei und Natzel-Glei, 1996, 2,105).

Maria wird dadurch, dass sie beides ist, d.h. voller Mensch auf der einen und diejenige, welcher der göttliche Logos überschattet hat – mit der Konsequenz, dass Maria über exzeptionelle Einsicht ins göttliche Heilsplanen verfügt –, auf der anderen Seite, zum Vorbild im Glauben des Menschen, der geistig glaubt, sinnlich aber verführt zu werden droht, und diese Gefahr abwenden muss, soll und kann.

4.2 Die *Bakchen* im *Chr.pat.* und die Marienfigur

ὦ μάκαρ, ὅστις εὐδαί-
μων τελετὰς θεῶν εἰ-
δὼς βιοτὰν ἀγιστεύει
καὶ θιασέεται ψυ-
χὰν ἐν ὄρεσσι βακχεύ-
ων ὁσίοις καθαρμοῖσιν,
τά τε ματρὸς μεγάλας ὄρ-
για Κυβέλας θεμιτεύων
ἀνὰ θύρσον τε τινάσσων
κισσῶι τε στεφανωθείς
Διόνυσον θεραπεύει.

„Oh, glücklich ein jeder, / der seligen Herzens, / kundig der
göttlichen Weihen, / sein Leben in Reinheit verbringt, / dem
Festschwarm sich anschließt / freudigen Herzens, / dem Bakchos
zum Ruhm / in den Bergen sich tummelnd / zu heiliger Sühnung,
/ dem Dienst der Kybele, / der großen Mutter, / pflichttreu
ergeben, / und, hoch den Thyrsos schwingend, / mit Efeu
bekränzt / Dionysos Ehren erweist.“

Euripid., *Bakch.* 72–75 (Übers.: Ebener, 2010, II,1123)

Die ersten Einschreibungen des *Chr.pat.* in die *Bakchen* lassen sich in dem ersten Bericht des ersten Boten (152–180) finden, durch welchen Maria und ihre Freundinnen am Morgen des Freitags über die Ereignisse der letzten Nacht aufgeklärt werden.¹⁶³ Diese ersten Einschreibungen des *Chr.pat.* in die *Bakchen* befinden sich hier aber nicht in der eigenen Rede des Boten, sondern in der von ihm wortwörtlich wiedergegeben letzten Rede Jesus Christus’ an die Jünger auf dem Ölberg, in welcher dieser den Jüngern seine Wiederkehr von den Toten prophezeit sowie seinen Vater darum gebeten habe, mit der Verherrlichung jetzt zu beginnen (161–169 : *Bakch.* 1233–1243). Die bejahende Antwort des Vaters an

¹⁶³ Und zwar über die Ereignisse vom sogenannten letzten Abendmahl am Donnerstagabend bis zum sogenannten Judaskuss in der Nacht von Donnerstag zu Freitag im Garten Getsemani.

den Sohn und die Jünger sei, so berichtet der Bote weiter, mittels eines Donnergrollens erfolgt, in welchem sich ebenfalls eine Einschreibung in die *Bakchen* finden lässt (170f. : *Bakch.* 1088f.).

Die Wirkung, welche sich dann ergibt bzw. ergeben kann, wenn man die beiden Texte – die Rede Jesus Christus’ und diejenige Gottes im ersten Botenbericht des *Chr.pat.* und die entsprechenden hier intertextuell aufgerufenen *Bakchen*-Kontexte – parallel liest, ist die, dass hier (erstmalig im *Chr.pat.*) der Kreuzigungstod Jesus Christus’ und der Tod des Pentheus aus den *Bakchen* in Beziehung zueinander gesetzt werden. Denn die Bitte Jesus’ an den Vater gibt der Bote in den Worten der rasenden Agaue wider, welche damit prahlt, den Löwen/ihren Sohn (Pentheus) getötet zu haben, und die donnernde Antwort Gottes schreibt sich intertextuell in den Ruf des Dionysos ein, welchen die Mänaden vor der Tötung des Pentheus hören.

Doch einmal unabhängig davon, welche konkreten Folgen sich im Einzelnen in Hinblick auf die Interpretation der Textstelle im *Chr.pat.* durch den intertextuellen Dialog mit diesen zwei *Bakchen*-Kontexten ergeben, so fällt doch zunächst sofort auf, dass sich die ersten Einschreibungen in die *Bakchen* im *Chr.pat.* ausgerechnet in den zwei Reden bzw. in einer Rede und einer donnernden Artikulation zweier göttlicher Instanzen – Jesus Christus und Gott – antreffen lassen. Und als nächstes, dass sich diese Reden göttlicher Instanzen wiederum ausgerechnet in die Reden von Figuren in den *Bakchen* intertextuell einschreiben, welche zumindest im Moment ihrer Rede als göttlich inspiriert gelten dürfen, nämlich in die Rede der rasenden Agaue sowie diejenige der rasenden Bakchantinnen. Dies beides ist insbesondere vor dem Hintergrund auffällig, dass es bisher im *Chr.pat.* – also bis Vers 161 – noch überhaupt kein auch nur im weitesten Sinne göttliches Sprechen gab, das sich auch nur in im weitesten Sinne göttlich inspirierte Reden anderer intertextuell hätte einschreiben können.

Dass dieser Umstand der göttlichen Inspiration für die intertextuellen Einschreibungen des *Chr.pat.* in die *Bakchen* bedeutsam werden kann, legt die nächste intertextuelle Einschreibung des *Chr.pat.* in die *Bakchen* nahe, welche als Bestätigung dieses Bedeutungszusammenhangs gedeutet werden kann. Denn auch die nächste derartige Einschreibung findet sich in einer göttlichen Rede, welche dem Judas sein herbes Schicksal offenbart, sofern er seinen Verrat nicht ernsthaft bereue. Diese prophetische Rede zitiert abermals der erste Bote in seinem zweiten Bericht. Er macht dabei zwar nicht vollkommen klar, wer genau der ursprüngliche Sprecher dieser Rede an Judas gewesen ist,¹⁶⁴ doch machen auf der anderen Seite sowohl der prophetische Inhalt der Rede¹⁶⁵ als auch die wundersame Art

¹⁶⁴ Wiedergabe der Rede durch den Boten mit den Worten: 265f.: Ταῦτ’ εἶπεν οὐκ οἶδ’ ἄγγελός τις ἢ βροτὸς / πρὸς αὐτόν, ὡς εἶρηκα, τὸν λογοπράτην Das sagte er, sei es ein Engel oder ein Mensch, / zu ihm, der, wie ich bereits berichtete, Jesus, das Wort, für Geld verraten hat.

¹⁶⁵ In der vom Boten wortwörtlich wiedergegebenen Rede wird dem Judas sein herbes Schicksal prophezeit (231–264), dass er erleiden werde, sofern er nicht in seinem Unrechtum umkehre, ernsthaft bereue und Jesus als den wahren Sohn Gottes anerkenne.

und Weise, wie der Bote den Wortlaut der Rede erfahren hat – nämlich von Johannes, der diese Rede „ungesprochen“ (σιγῇ λέγοντος, 188) ‚gehört‘ habe,¹⁶⁶ – deutlich, dass es sich hierbei nur um eine Rede eines (zwar nicht näher bezeichneten, aber dennoch eindeutig) göttlichen Ursprungs handelt.

In dieser göttlichen Rede prophetischen Inhalts lassen sich an insgesamt drei Stellen intertextuelle Einschreibungen in die *Bakchen* finden: ganz zu Beginn (191, 193 und 195), in der Mitte (228) und gegen Ende (262–264), wobei es in allen drei *Chr.pat.*-Kontexten und den mittels der unterschiedlichen intertextuellen Einschreibungen aufgerufenen *Bakchen*-Kontexten jeweils darum geht, dass Judas (im *Chr.pat.*) bzw. Pentheus (in den *Bakchen*) dazu aufgefordert werden, sich nicht gegen Jesus Christus/Gott/Dionysos zu stellen, weil dieser (der) wahre(r) Gott und nicht nur uneheliches Kind Marias/Semeles sei (*Bakch.* 263–265 [Chor als Sprecher]; 211 [Kadmos als Sprecher] u. 314–316 [Teiresias als Sprecher]), bspw. 191–196¹⁶⁷:

[<i>Bakch.</i> 263]	«Τῆς ἀσεβείας· ὦ τάλ’, οὐ φοβῇ Θεόν· οὐ θεσμόν αἰδῇ τῶν βροτῶν τῆς οὐσίας,	(191)	(191) Was für eine Gottlosigkeit! Hast du keine Gottesfurcht? / Hast keine Scheu vor dem Gesetz der Menschen? / Und nicht vor Adam, der die erdgeborene Frucht gesät hat? / Und nicht vor den Patriarchen deines auserwählten Volkes? / Selbst ein Jünger bringst du über deine Mitjünger Schmach und Schande, / indem du den Lehrer, oh weh, für Geld verraten hast
[<i>Bakch.</i> 264]	«Ἀδάμ τε τὸν σπείραντα γηγενῇ στάχυν καὶ πατριάρχας ἐκλελεγμένους γένους·		
[<i>Bakch.</i> 265]	«μύστης φανείς σὺ συμμαθητὰς αἰσχύνεις, τὸν μυσταγωγόν, φεῦ, προδοὺς ἀργυρίου	(195)	

Unabhängig von den konkreten Wirkungen dieses intertextuellen Dialogs zwischen

¹⁶⁶ Der Bote erzählt eingangs seiner Rede, dass er die von ihm zitierte ursprünglich an Judas direkt gerichtete Rede von Johannes gehört habe, der sie wiederum „ungesprochen“ (σιγῇ λέγοντος, 188), d.h. ohne menschlich-lautliche Artikulation, und daher offenbar nicht mit seinen Ohren, sondern mit seinem Geiste, ‚gehört‘ habe. Warum ausgerechnet Johannes dazu prädestiniert ist, eine Rede göttlichen Ursprungs geistig wahrzunehmen, scheint mit dem vom Boten dem Johannes beigefügten Attribut ἐπιστήθιος (der an der Brust [des Meisters] Liegende, 187) begründet zu werden. Mit diesem Attribut wird auf eine Erzählung im Johannes-Evangelium angesprochen, welche später erneut im *Chr.pat.* aufgegriffen wird. In dieser heißt es, Johannes, der im Johannes-Evangelium gleichzeitig der Lieblingsjünger Jesus’ ist (Joh 13,23; 19,26; 20,2; 21,7 u. 20) habe beim letzten Abendmahl an der Brust Jesus’ lehnd, d.h. ohne dass Jesus es ausgesprochen hätte, geistig erfahren, wer diesen verraten werde (Joh 13,25). Im *Chr.pat.* wird daraus, dass Johannes sein umfangreiches Wissen über die göttlichen Zusammenhänge und seine Fähigkeit, darüber andere zu unterrichten, damit erklärt, dass er sie „an der Brust des Meisters lehnd erfahren“ habe, weil er dort „viel Weisheit aus der Tiefe schöpfen“ konnte (*Chr.pat.* 1712–1765: Τῶνδ’ οὐδὲν ᾗδειν ἐκ λόγων θεοπρόπων, / Διδασκάλου δ’ ἔγνωκα τοῖς στέρνοις κλιθεῖς· / οὕτως ἔσεσθαι τοὺς Θεῷ φιλουμένους / ἐγὼ συνῆκα Δεσπότης στέρνοις πεσών, / ὥστ’ ἐξ ἀβύσσου πόλλ’ ἀπαντήσας σοφά. Ich weiss von diesen Dingen [göttlicher Provenienz] nicht von den Propheten, / sondern ich habe sie erkannt, als ich an der Brust des Meisters lehnte [(vgl. Joh 13,25)]. / So wird es den Gott Lieben gehen, / habe ich verstanden, als ich an der Brust des Herrn lehnte, / und viel Weisheit aus der Tiefe zog. Vgl. auch 1637–1699). Johannes ist also ganz offensichtlich dazu in der Lage, göttliche Reden (den göttlichen *lógos*) geistig, nicht sinnlich (σιγῇ λέγοντος, 188) wahrzunehmen und andere darüber zu unterrichten.

¹⁶⁷ Mit intertextueller Einschreibung in *Bakch.* 263–265: τῆς δυσσεβείας. ὦ ξέν’, οὐκ αἰδῇ θεοὺς / Κάδμον τε τὸν σπείραντα γηγενῇ στάχυν, / Ἐχίονος δ’ ὦν παῖς κατασχυνεῖς γένος· „O Frevel! Freund, nimmst du nicht Rücksicht auf die Götter, / auf Kadmos, der die erdentsprossnen Menschen säte, / entehrst, Echions Kind, dein eigenes Geschlecht?“ (Übers.: Ebener, 2010, II,1139).

diesen *Chr.pat.*-Stellen und den hier intertextuell aufgerufenen *Bakchen*-Kontexten, so fällt auch hier auf, dass die *Bakchen* wie zuvor im Kontext göttlich-prophetischen Sprechens im *Chr.pat.* intertextuell aufgerufen werden, und dass es hier wie zuvor sowohl im *Chr.pat.* wie in den *Bakchen* inhaltlich um im weitesten Sinne göttliche Inspiration geht, welche ihre jeweiligen Sprecher – der anonyme göttliche Sprecher im *Chr.pat.* sowie der Chor (oder Kadmos oder Teiresias) in den *Bakchen* – offensichtlich haben, und zu welcher sie Judas bzw. Pentheus auffordern.

Damit entfaltet sich für alle späteren intertextuellen Einschreibungen des *Chr.pat.* in die *Bakchen* eine allgemeine Wirkungserwartung, welche sich aus den Beobachtungen dieser Kontextzusammenhänge – göttliches und göttlich inspiriertes Sprechen – in den zwei ersten intertextuellen Einschreibungen des *Chr.pat.* in die *Bakchen* in den Reden Jesus Christus', Gottes und einer göttlichen Stimme direkt ergibt. Konkret bedeutet dies, dass aufbauend auf diesen Beobachtungen ein möglicher Leser des *Chr.pat.* bezüglich der Wirkung des intertextuellen Dialogs zwischen *Chr.pat.* und *Bakchen* die Vermutung anstellen darf, dass eine Figur, welche im *Chr.pat.* unter der intertextuellen Verweisung in die *Bakchen* spricht in irgendeiner Art und Weise unter göttlicher Inspiration steht.

Die dritte intertextuelle Einschreibung des *Chr.pat.* in die *Bakchen* findet sich in der weiter oben zitierten zweiten theologischen Rede Marias (568–597, s.o. S. 154), in welcher Maria nach über 500 Versen fast unablässiger Verzweiflung über die momentane Situation zu Beginn des Dramas ihren Freundinnen das christliche Mysterium zum ersten Mal erklärt. Wenn in dieser Rede also Maria zum ersten Mal im Drama ihren Freundinnen das sich in diesem Moment vor ihren Augen vollziehende christliche Mysterium erklärend darlegt sowie diese zur Gottesfurcht auffordert, so machen nicht zuletzt auch die intertextuellen Einschreibungen dieser aus allen bisherigen Marienreden (sowohl inhaltlich als auch was die intertextuellen Einschreibungen angeht) so herausstechenden Marienrede in die *Bakchen* deutlich, dass Maria derzeit im Gegensatz zu ihren vorherigen Reden über einen exzeptionellen Zugang zum Göttlichen und zur göttlichen Wahrheit verfügt. Denn Marias theologische Rede schreibt sich, wie oben bereits zu lesen war, in die Rede des prophetischen Sehers Teiresias, welcher Dionysos im Gegensatz zu Pentheus als Gott erkannt hat und diesen daher mehrfach dazu auffordert, ihm in dieser Erkenntnis zu folgen.

Maria begründet dabei, wie weiter oben dargelegt wurde, ihr Verständnis des Leidens ihres Sohnes als eines Teils des göttlichen Heilsplans mit ihrem Kontakt zum göttlichen *lógos*, welcher sie überschattet hat (573f.). Marias Zugang zum göttlichen *lógos* ist an dieser Stelle im Drama deshalb so auffällig, weil dieses Verhalten Marias aus allen in ihren bisherigen Reden – insbesondere in *Medea*-Versen – zu Tage tretenden Verhaltensweisen als singulär heraussticht. Zuvor hatte ja Maria entweder das Leiden ihres Sohnes kategorisch ausgeschlossen (111–119; 439f.) oder war, nachdem sie es, weil sie es zum ersten Mal mit eigenen Augen gesehen hatte, nicht mehr leugnen konnte, daran dermaßen verzweifelt, dass sie an der Wahrhaftigkeit der Prophezeiungen insgesamt zu zweifeln begann

(444–450). Hier aber scheint Maria wie verwandelt, wenn sie infolge der ihr wieder möglich gewordenen geistigen Wahrnehmung des göttlichen *lógos* erstmalig auch vor ihren Freundinnen das Leiden ihres Sohnes als Teil des göttlichen Heilsplan darzulegen vermag. Auf der Grundlage dieses Zugangs zur höheren geistigen Verständnisebene also kann Maria ihren Freundinnen offenbaren, dass das alles – d.h. das Paradoxon des leidenden Gottes – einen Sinn ergebe: διδάξω σ' ὡς καλῶς ἔχει τόδε (272), wobei es sich dabei (nicht nur) um ein Zitat aus der Teiresias-Rede in den *Bakchen* handelt (*Bakch.* 287), mit welchem dort Teiresias den Pentheus über die Wahrhaftigkeit von Dionysos' Gott-Sein unterrichtet.

Nicht zuletzt also auf der Ebene der intertextuellen Einschreibungen dieser theologischen Marienrede in die *Bakchen* wird deutlich, dass Maria im Augenblick ihrer Rede als Gottesgebärerin, welche der göttliche *lógos* überschattet hat, prophetisch-offenbarenden Zugang zum Göttlichen hat, welches sie das Leiden ihres Sohnes richtigerweise als das Leiden des Sohnes Gottes zum Heil der Menschheit verstehen und darüber andere unterrichten lässt. Denn der Teiresias in den *Bakchen*, in dessen Worte der Dichter sich diese Maria hier einschreiben lässt, ist genau das und macht dort auch noch genau das: Als Seher verfügt er grundsätzlich über den Zugang zur göttlichen Sphäre und hat darüber hinaus auch in dieser konkreten Situation Dionysos als Gott erkannt (Fellkleidung, Tänze, Thyrsos), eröffnet Pentheus sein Wissen und ermahnt ihn, sein Unverständnis zu beenden und Dionysos als Gott anzuerkennen (*Bakch.* 265–329).

Damit wird die Wirkungserwartung bestätigt, welche ein möglicher Leser des *Chr.pat.* aufbauend auf den ersten zwei intertextuellen Einschreibungen bezüglich der Wirkung dieses intertextuellen Dialogs aufbauen konnte. Ließ sich die Wirkung des intertextuellen Dialogs zwischen *Chr.pat.* und *Bakchen* bisher dahingehend beschreiben, dass die göttliche Inspiration, unter welcher diejenigen Figuren standen, die im *Chr.pat.* ihre Reden unter intertextueller Verweisung in die *Bakchen* hielten, betont zu werden schien, so gilt Gleiches auch hier: Maria stellt mit dieser Rede erstmalig im *Chr.pat.* ihren exzeptionellen Zugang zur göttlich inspirierten Verstehensebene unter Beweis – ein Eindruck, der für den Leser dieses intertextuellen Dialogs nicht zuletzt auch durch die intertextuellen Einschreibungen ihrer Worte in die Rede des prophetischen Sehers Teiresias aus den *Bakchen* verstärkt zu werden scheint.

Auch die fünfte Einschreibung des *Chr.pat.* in die *Bakchen*, welche als letzte noch vor dem zweiten sogenannten *Bakchen*-Teil liegt, reiht sich hierin ein. Diese befindet sich in der Rede des dritten Boten, der sich als Johannes zu erkennen gibt und durchweg im *Chr.pat.* als Gottverständiger dargestellt wird.¹⁶⁸ Johannes berichtet von der Kreuzi-

¹⁶⁸ Begründet wird der Gottesverstand des Johannes im *Chr.pat.* damit, dass er seine Weisheit direkt an der Brust des Meisters lehnend geschöpft habe, bspw. 1761–1765: Τῶνδ' οὐδὲν ᾗδειν ἐκ λόγων θεοπρόπων, / Διδασχάλου δ' ἔγνωκα τοῖς στέρνοις κλιθεῖς. / οὕτως ἔσεσθαι τοὺς Θεῶν φιλουμένους / ἐγὼ συνῆρα Δεσπότης στέρνοις πεσών, / ὥστ' ἐξ ἀβύσσου πόλλ' ἀπαντλήσας σοφά. Von all dem weiß ich nicht aus Worten der Propheten, / sondern ich habe erkannt, als ich an der Brust des Lehrers ruhte: / So wird es für die von Gott Geliebten sein. / Ich verstand es, als ich an der Brust des Herrn lag, / weil ich [dort] viel Weisheiten aus den unendlichen Tiefen [seiner göttlichen Weisheit] schöpfte. Vgl. 188, 1687–1689.

gung Jesus Christus'. Sein Bericht schreibt sich dabei dominant in die *Bakchen* ein, und zwar hier in denjenigen Botenbericht, welcher von der Ermordung des Pentheus berichtet (insbesondere *Bakch.* 1043–1099). Damit wird derjenige Dialog zwischen Jesus Christus' Kreuzigungstod und der Ermordung Pentheus' durch die Mänaden, der in der ersten *Bakchen*-Einschreibungen (s.o. Vv. 161–172) in der Rede Jesus Christus' und der donnernden Artikulation Gottes aufgemacht worden ist, hier wieder aufgenommen, als Johannes von Jesus Christus' Weg von Gabbata nach Golgatha, von seiner Kreuzigung, vom Schlagen des Gekreuzigten, vom Essigschwamm und von der Reaktion der Umstehenden berichtet (657–681).

Als *tertium comparationis* zwischen dem Tod Jesus Christus' und Pentheus' scheint hier nun deutlicher als zuvor auf, dass sowohl Pentheus als auch Jesus Christus nach dem/einem Plan Gottes in der Absicht getötet werden, das wahre Gott-Sein (Jesus Christus' als wahren Sohnes Gottes bzw. Dionysos') und die Herrlichkeit seiner (Gottes bzw. Dionysos') Macht auf Erden zu offenbaren. Als konkrete Wirkung dieses intertextuellen Dialogs zwischen Johannes' Rede im *Chr.pat.* mit der Rede des Boten in den *Bakchen* ergibt sich dabei, dass Johannes' Bericht von der Kreuzigung Jesus' im *Chr.pat.* eine Offenbarungsfunktion zukommt, insofern der Bericht über die Tötung des Pentheus in den *Bakchen* genau dies ist, nämlich: die am Ende des Dramas stehende Offenbarung Dionysos' wahren Gott-Seins – mittels der Tötung eines Menschen –, das anzuerkennen und hinfort zu respektieren, allen geboten wird. Auf Ebene des intertextuellen Dialogs wird somit deutlich, dass der Tod Jesus Christus' als wahren Sohnes Gottes und damit selber Gott bereits als die Offenbarung seines wahren Gott-Seins aufzufassen ist.¹⁶⁹

Die Wirkung also, die mit den intertextuellen Einschreibungen des *Chr.pat.* in die *Bakchen* auf Grundlage der ersten fünf intertextuellen Einschreibungen im ersten Dramenteil vor Beginn des zweiten allgemein einherzugehen scheint, ist zum einen die Charakterisierung der Art und Weise der Sprechenden, welche im Moment ihrer Rede im weitesten Sinne unter göttlicher Inspiration stehen, zum anderen die Charakterisierung des Inhalts ihrer Reden, welche im weitesten Sinne die Gotteserkenntnis zum Thema haben – und zwar sowohl in dem Sinne, dass ihre Sprecher sich – auf der Ebene des Inhalts ihrer Rede sowie auf der Ebene des intertextuellen Dialogs ihrer Rede mit den *Bakchen* – selbst als Gott bzw. als von Gott Inspirierte offenbaren, insofern sie – zumindest im Moment ihrer Rede in *Bakchen*-Versen (Maria) – Zugang zur göttlichen Wahrheit haben, prophe-

Zurückgeht diese Geschichte auf Joh 13,25.

¹⁶⁹ Dieselbe Funktion kann auch für die ersten zwei Einschreibungen des *Chr.pat.* in die *Bakchen* (s.o. Vv. 161–172) konstatiert werden: Jesus' Bitte an den Vater, jetzt mit seiner Verherrlichung zu beginnen in den Worten der Agaue, welche damit prahlt, den Löwen/ihren Sohn (Pentheus) ermordet zu haben, und der bestätigende Donner Gottes in den Worten Dionysos' Aufrufes an die Mänaden zur Ermordung des Pentheus – beide intertextuellen Einschreibungen lassen auf Ebene des intertextuellen Dialogs den bevorstehenden Tod Jesus' als Offenbarung der Macht und des wahren Gott-Seins Gottes lesen, weil der Tod des Pentheus eben genau dies am Ende der *Bakchen* ist: nämlich die Offenbarung der Macht und des wahren Gott-Seins Dionysos'.

tisch tätig werden und/oder das christliche Mysterium offenbaren, als auch in dem Sinne, dass sie andere durch ihre Reden explizit wie implizit dazu aufrufen, es ihnen in ihrer Gotteserkenntnis und ihrem darauf basierenden Gottvertrauen gleichzutun.

4.2.1 Die göttlich erkennende Maria (v.a. des zweiten *Chr.pat.*-Teils)

In der Vorannahme, dass die intertextuellen Einschreibungen des *Chr.pat.* in die Euripides-Tragödie als Einschreibungen mit einer spezifischen Wirkung sukzessive etabliert werden, bzw. in der Vorannahme, dass im fortlaufenden Lektüreprozess die intertextuellen Einschreibungen von einem Leser des *Chr.pat.* mit einer Erwartungshaltung belegt werden (können), was die Wirkung des intertextuellen Dialogs zwischen *Chr.pat.* und einer Euripides-Tragödie angeht, kann den intertextuellen Einschreibungen des *Chr.pat.* in die *Bakchen* wie denen in die *Medea* eine Art Signalwirkung zukommen. Die Art Signalwirkung, welche zu den intertextuellen Einschreibungen des *Chr.pat.* in die *Bakchen* hinzutreten kann, scheint dabei im Kontrast zu derjenigen zu stehen, welchen zu den intertextuellen Einschreibungen des *Chr.pat.* in die *Medea* hinzugetreten ist. Steht die *Medea*, wie im vorangehenden Abschnitt dargelegt worden ist, für ein menschliches Sprechen unter der für den Menschen so typischen unheilvollen Führung der in Raserei geratenen sinnlichen Wahrnehmung, so scheinen im Gegensatz dazu, wie gerade dargelegt worden ist, die *Bakchen* für ein göttlich inspiriertes Sprechen unter dem geistigen Zugang zum göttlichen *lógos* zu stehen.

Vor diesem Hintergrund kann nun auch erklärt werden, warum die *Bakchen* im zweiten Teil des *Chr.pat.* so dominant Verwendung gefunden haben: weil nämlich hier im Gegensatz zu allen anderen Teilen des *Chr.pat.* die Gotteserkenntnis bzw. die prophetische Offenbarung des wahren Gott-Seins des Toten und das Gegenteil davon – d.h. die Gottlosigkeit und das Nicht-Erkennen des wahren Gott-Seins des Toten durch die Unverständigen – die dominierenden Themen sind. Und diese Themen werden, wie bisher für den *Chr.pat.* zu beobachten war, vorrangig in *Bakchen*-Versen ‚erzählt‘ bzw. auf der Bühne dargestellt. Erst in diesem zweiten Teil finden sich nämlich die großen theologischen Offenbarungsreden Marias (1489–1619) und Johannes’ (1637–1699) vor dem mit dem Stein verschossenen Felsengrab, in welchen diese den Abstieg Gottes ins Totenreich und seinen Kampf mit dem Tod, dessen Ursache – Schlange, Adam und Eva, Sündenfall der Menschheit – und sein Ziel – Heil der Menschheit – sowie das wahre Wesen Jesus Christus’ – ganz Gott, ganz Mensch – offenbaren, den Sieg Gottes prophezeien und in Aussicht stellen, dass die Herrlichkeit Gottes bald allen (d.h. auch denjenigen, welche diese derzeit noch nicht erkannt haben und deshalb Ungläubige sind) offenbar werde, sowie dass all denjenigen großes Unheil drohe, welche diese Herrlichkeit jetzt noch nicht anerkannt hätten und diese auch in Zukunft nicht anerkennen würden.

Der zweite Teil des *Chr.pat.* also ist von der prophetisch-offenbarenden Gotteserkenntnis insbesondere Marias und Johannes' geprägt, was eben auch möglicherweise einen plausiblen Grund dafür darzustellen vermag, dass sich dieser zweite Teil vorrangig in die *Bakchen* intertextuell einschreibt. Marias Verzweiflung, welche den ersten *Medea*-Teil des *Chr.pat.* dominierte, ist der prophetisch-offenbarten Gotteserkenntnis des zweiten *Bakchen*-Teils gewichen. Einen deutlichen Einschnitt zwischen dem Maria-Verzweiflungs-Teil, der sich vorrangig in *Medea*-Verse intertextuell einschrieb, und dem Maria-Gotterkenntnis-Teil bedeutet, welcher sich nun vorrangig in *Bakchen*-Verse intertextuell einschreibt, markiert dabei das Doppelquellwunder am Ende des ersten *Medea*-Teils – und zwar sowohl auf thematischer Ebene als auch auf Ebene der intertextuellen Einschreibungen.

Die Bedeutung des Doppelquellwunders für die Abkehr Marias von ihrer ‚medeaïsch‘-rasenden Verzweiflung als Mutter eines ermordeten Sohnes, welche seinem Tod ohne jedes Verständnis begegnet, und ihre Rückkehr zur Einsicht in den göttlichen Heilsplan als derjenigen, welche den wahren Sohn Gottes geboren hat (Θεοτόκος), ist enorm und wird als solche im *Chr.pat.* auch eigens – und zwar: gleich doppelt – thematisiert. Nicht nur stellt nämlich Maria ihren Sinneswandel selbst dar (1127–1130, s.u. S. 168 das Zitat), sondern auch Johannes erzählt zu Beginn des zweiten *Chr.pat.*-Teils dem gerade hinzugetretenen Joseph von Arimathia, dass Maria aufgrund des Doppelquellwunders von ihrer Trauer abgelassen und ihre Tränen getrocknet habe (1231–1238). Diese gleich doppelte Thematisierung des Doppelquellwunders – das eine Mal in Marias Darstellung zeitgleichen Geschehens, das andere Mal in Johannes' Erzählung vergangenen Geschehens, teilweise sogar in demselben Wortlaut¹⁷⁰ – rückt dabei die Bedeutung des Doppelquellwunders für den Verlauf des Dramas und seiner Marienfigur prominent in den Vordergrund.

Die Zäsur zwischen dem ersten und dem zweiten *Chr.pat.*-Teil ergibt sich also deutlich auf inhaltlicher Ebene, insofern erstens Maria am Ende des ersten Dramenteils infolge des Doppelquellwunders von ihrer Verzweiflung Abstand nimmt, zweitens Johannes zu Beginn des zweiten Dramenteils dem Joseph von Arimathia davon (teilweise sogar in demselben Wortlaut) berichtet, und drittens im gesamten zweiten Dramenteil tatsächlich nicht mehr die Trauer Marias im Vordergrund steht wie noch im ersten Dramenteil; im Vordergrund stehen hier, wie angesprochen, die theologischen Reden insbesondere Marias und Johannes', welche den Toten als wahren Sohn Gottes und damit selber Gott offenbaren und dadurch auch auf sein Wiedererscheinen im dritten Teil vorbereiten (1489–1619; 1637–1699). Zu dieser Zäsur zwischen dem ersten und dem zweiten *Chr.pat.*-Teil auf inhaltlicher Ebene – Maria trocknet ihre Tränen und beendet ihre rasende Verzweiflung – tritt die Zäsur auf Ebene der intertextuellen Einschreibungen hinzu, insofern sich die letzten vier von Maria gesprochenen Verse des ersten *Chr.pat.*-Teils ausgerechnet auch in die letzten Verse der *Medea* intertextuell einschreiben und damit deutlich das Ende

¹⁷⁰ 1127–1129 (Maria spricht beim Anblick des Doppelquellwunders) = 1235–1237 (Johannes berichtet, was Maria beim Anblick des Doppelquellwunders gesprochen hat).

dieses ersten Dramenteils, in welchem Maria vorrangig in die *Medea*-Versen so rasend verzweifelte, zu signalisieren scheinen (1126–1133):

[Med.1271] <u>Οἷμοι, τί δράσω· τίς γένωμαι παντλάμων·</u>	(1126)	(1126) Oh weh, was soll ich tun? Was wird aus mir All-
[Hipp.1182] <u>Τί ταῦτ' ἄλῶ· πειστέον τοῖς σοῖς λόγοις</u>		elenden? / Warum verzweifele ich darüber? Vertrauen
ἔργοις θ', ὅς' ὑπέδειξας εἰς μαρτυρίαν,		muss ich deinen Worten / und deinen Taten, die du zum
ὥς ἔστιν ἅπαν σοι θελητὸν δυνατόν.		Zeugnis dafür abgelegt hast, / dass du alles, was du
[Med.1415] <u>Πολλῶν ταμίᾱς ἐστὶν ἀέλπτων Θεός,</u>	(1130)	willst, auch vermagst. / (1130) Gott gewährt vieles, was
[Med.1416] <u>πολλά τ' ἀέλπτως πολλαῖς κραίνει Θεός,</u>		nicht zu hoffen war. / Vieles, was hoffnungslos scheint,
[Med.1417] <u>τὰ δ' αὖ δοκηθέντ' οὐκ ἐφεῦρε καὶ τέλος·</u>		vollendet Gott oft, / und anderes, was wir erwarten,
[Med.1418] <u>σὺ δ' ἄδοκῆτων αὐτὸς εὔροις μοι πόρον.</u>		führt er nicht zum Ziel. / [Also, Anm. d. Verf.] magst
		du selbst für mich einen Weg für das Unerwartete fin-
		den.

In diesen Worten Marias wird ihre Abkehr von Verzweiflung einerseits direkt und unmittelbar durch den Inhalt ihrer Worte offenbar, insofern Maria in Vers 1126 noch ihrer Verzweiflung sprachlichen Ausdruck verleiht (*Οἷμοι, τί δράσω·*), sich jedoch nur einen Vers später (1127) zum Vertrauen aufruft und ihre Rede, die letzte des ersten *Chr.pat.*-Verzweiflungsteils, mit einer Sentenz des Gottvertrauens beendet; andererseits aber wird auch auf intertextueller Ebene das Ende Marias Verzweiflung durch die intertextuellen Einschreibungen in die letzten vier Verse derjenigen Tragödie (*Medea*) verdeutlicht, welche bisher als das vorrangige Ausdrucksmittel für Marias rasende Verzweiflungsreden gedeutet werden konnte.

Mit der *Medea* am Ende des ersten *Chr.pat.*-Teils geht also auch auf intertextueller Ebene derjenige Teil des *Chr.pat.* zu Ende, welcher Marias rasende Verzweiflung angesichts des Leidens ihres Sohnes zum Thema hatte, welche wiederum vorrangig in Versen der *Medea* ausgedrückt wurde, weil Medeas ‚erotisches‘ Fehlverhalten als Entscheidung gegen den Verstand in Kolchis und Korinth als Exemplum des Menschen nach Eva und Adam rezipiert worden war. Marias unverständiger Verzweiflung, welche infolge des Augenscheins des so wahrhaftig leidenden Sohnes in ihr aufstieg, konnte das Doppelquellwunder ein Ende bereiten, welches nicht nur den Soldaten, der dem Toten die Wunde mit seinem Speer geschlagen hatte, den Toten als wahren Sohn Gottes und damit selber Gott (wieder-)erkennen ließ, sondern auch Maria. Der erste *Chr.pat.*-Teil mit seiner in *Medea*-Versen rasend verzweifeln Marienfigur ist damit – zumindest in gewisser Hinsicht¹⁷¹ – zu Ende gegangen und ein neuer Abschnitt im dramatischen Verlauf des *Chr.pat.* beginnt mit dem zweiten Dramenteil, in welchem nicht mehr Marias rasende Verzweiflung in *Medea*-Versen, sondern ihre (und Johannes) Gotteserkenntnis in *Bakchen*-Versen im Zentrum

¹⁷¹ Weiter unten wird aufgezeigt werden, dass Maria auch im zweiten Teil des *Chr.pat.* noch einmal in *Medea*-Versen verzweifeln kann (1309–1337). S.u. S. 197f.

steht.

Es darf vor diesem Hintergrund nicht unberücksichtigt gelassen werden, dass sich bereits im dritten Vers des zweiten Dramenteils eine intertextuelle Einschreibung in die *Bakchen* finden lässt, welche diese Gotteserkenntnis gleich zu Beginn des zweiten Dramenteils thematisiert. Diese intertextuelle Einschreibungen in die *Bakchen* befindet sich in einer Rede des Johannes, welcher das Kommen von Joseph von Arimathia und Nikodemus beobachtet und kommentiert. Johannes bezeichnet hierbei das Kommen der beiden als ἄτὰρ τόδ' ἄλλο θαῦμα („Was für ein weiteres Wunder aber ist das!“, 1136) und schreibt ‚sich‘ dabei in jene Verse Pentheus' ein (*Bakch.* 248), mit welchen dieser das Erscheinen Teiresias' und seines Großvaters kommentiert, welche in den *Bakchen*, in bunte Felle gekleidet, ihre Erkenntnis Dionysos' als eines Gottes offenbaren. Zwar hat Pentheus selbst nicht ‚Gott erkannt‘, so aber Teiresias und Kadmos, wie ihre Kleidung und ihr Verhalten deutlich machen, und so haben es offenbar, als Folge der intertextuellen Einschreibung, auch Joseph von Arimathia und Nikodemus, deren Kommen für Johannes ein ebenso großes Wunder – allerdings im positiven, nicht im negativen Sinne (vgl. *Bakch.* 248–262) – wie für Pentheus darstellt. Was damit am Beginn des *Bakchen*-Teils steht, ist die Gotteserkenntnis Joseph von Arimathias und Nikodemus', welche zu Beginn des zweiten *Chr.pat.*-Teils (1134–1905) erst durch den intertextuellen Dialog mit den *Bakchen* zu erkennen gegeben ist (1136), bevor sie drei Verse später von Johannes offen angesprochen wird (1139–1144), und zwar erneut unter intertextueller Einschreibung in die *Bakchen*, aber diesmal in das Einzugslied des Chores aus den *Bakchen*, der hier aus Anbetern des Dionysos aus Lydien besteht, welche Dionysos offensichtlich als Gott erkannt haben:

[<i>Bakch.</i> 72f.] Ὡς μάκαρ, ὃς τὰ τοῦ Θεοῦ μυστήρια	(1139)	(1139) Glücklich der Mensch, der die Mysterien Gottes
[<i>Bakch.</i> 73f.] εἰδὼς ἄγιστεύει θ' ἑαυτοῦ βιοτὰν	(1140)	/ (1140) kennt und sein Leben in Reinheit führt / und
[<i>Bakch.</i> 75,77] καὶ θιασεύεται καθαρμοῖσι ψυχάν		die Seele der Läuterung weiht / und vom Körper allen
[<i>Bakch.</i> 80] δέμας τε παντὸς ἀνατινάσσων ῥύπου		Schmutz abschüttelt / und das Haupt mit einem Kranz
[<i>Bakch.</i> 81] χύκλω τε πασῶν ἀρετῶν στέφω καράην		aus allen Tugenden bekränzt / und danach eifert, immer
[<i>Bakch.</i> 82] αἰεὶ θεραπεύειν θοάζει τὸν Θεόν.		Gott zu dienen.

Der zweite *Chr.pat.*-Teil (1134–1905) beginnt daher unter intertextueller Einschreibung in den Beginn der *Bakchen* (*Bakch.* 72ff.) mit einem Lob all derjenigen, die Gott anerkennen und ihm – wie Johannes, Joseph von Arimathia und Nikodemus – dienen (1139–1144). Doch nicht genug damit, sondern der zweite Dramenteil endet auch mit einer Warnung an all diejenigen, welche sich dieser Gotteserkenntnis verweigern (1888–1893), und zwar wiederum unter einer intertextuellen Einschreibung in die *Bakchen*, nun aber in deren Ende (*Bakch.* 1259–1262).¹⁷² Daraus, dass der zweite *Chr.pat.*-Teil auf der einen Seite mit

¹⁷² 1888–1893: ὥς συνιείς μὲν οἷα τολμᾷς ἀφρόνως, / δέξῃ βέλους δριμύ τι κατὰ καρδίας, / (1890) πάνδεινον ἀλγῶν ἄλγος. Ἦν δ' ἄρ' ἐς τέλος / ἐν τοῖσδε μείνης οἷς τανῦν κακῶς μένεις, / οὐκ εὐπραγῶν δόξεις γε

dem Lob der Gotteserkenntnis und Gottgläubigkeit Josephs von Arimathia und Nikodemus beginnt, welche die Gottgläubigkeit Teiresias, Kadmos und des Chores zu Beginn der *Bakchen* intertextuell aufgreift, und auf der anderen Seite mit der Warnung an die Ungläubigen endet, welche sich in die ähnlich gerichtete Warnung am Ende der *Bakchen* intertextuell einschreibt, ergibt sich die Wirkung, dass gewissermaßen auf intertextueller Ebene der zweite Teil des *Chr.pat.* als Teil mit eigenem Thema, dem der Gotteserkenntnis, abgesteckt wird.

Doch steht eben nicht nur die Gotteserkenntnis allgemein im Zentrum dieses zweiten Dramenteils, sondern vor allem auch eine ganz im Gegensatz zum ersten Dramenteil stehende Maria, welche nun wie Johannes, Joseph von Arimathia und Nikodemus wieder in Gotteserkenntnis handelt und insbesondere wie Johannes unter göttlicher Inspiration in *Bakchen*-Versen ihre lange – die mit 130 Versen längste am Stück gesprochene Rede des Dramas überhaupt – Offenbarungsrede vor dem mit einem Stein verschlossenen Grab hält (1489–1619). In dieser schreibt sich Maria vorrangig in den *Bakchen*-Prolog ein, der dort von Dionysos selbst gesprochen wird.¹⁷³

Wie der Gott Dionysos zu Beginn der *Bakchen* sein Gott-Sein selbst offenbart, so offenbart auch Maria vor dem Grab ihres toten Sohnes dessen wahrhaftiges Gott-Sein und zwar genau gegen Ende des zweiten Dramenteils, bevor der Tote im dritten Dramenteil durch seine Wiederauferstehung von den Toten sein Gott-Sein endlich und letztendlich auch selbst offenbart: Wie Dionysos stammt, so Maria und der intertextuelle Dialog ihrer Offenbarungsrede mit dem *Bakchen*-Prolog, ihr toter Sohn von einer menschlichen Mutter (ihr selbst bzw. Semele) und einem göttlichen Vater (Gott bzw. Zeus) ab (1544f. : *Bakch.* 2), wie Dionysos hat auch dieser seine göttliche Gestalt gegen eine menschliche eingetauscht, bevor er in dieses Land (Jerusalem bzw. Theben) kam (1536; 1543; 1546 : *Bakch.* 4; 52; 54), wie Dionysos ist auch dieser der üblen Nachrede durch seine Verwandten (die Juden als die Verwandten Marias bzw. die Schwestern Semeles) ausgesetzt, dass seine Mutter ihn nicht von Gott, sondern (ehebrecherisch bzw. unverheiratet) von einem anderen bzw. einem Mann empfangen habe, und durch ihre Erzählung von einer göttlichen Empfängnis bloß versuche, ihre Schuld auf Gott abzuwälzen (1547–1553 : *Bakch.* 26; 28f.; 31; 72; 472), wie Dionysos so wird auch dieser dem Unglauben ein Ende bereiten und die Stadt, die ihn verleugnet (Jerusalem bzw. Theben), auch gegen ihren Willen über

σὺ μὴ κακῶς ἔχειν / ἐξ ἀφροσύνης καὶ κακῆς ἀβουλίας· Wenn du erkennst, was du sinnlos gewagt hast / wird ein spitzer Pfeil dir durch das Herz gehen / (1890) der grausamste von allen Schmerzen. Wenn du aber bis zum Ende / in deiner [Gedankenlosigkeit] verharrst, in der du jetzt so übel verharrst, / so wird dir [weiterhin] nicht als schlimm erscheinen, was du böses tatst, / aus Unkenntnis und übler Gedankenlosigkeit. Und der entsprechende Text in den *Bakchen*: 1259–1262: φεῦ φεῦ· φρονήσασαι μὲν οἳ ἐδράσατε / ἀλγήσετ' ἄλγος δεινόν· εἰ δὲ διὰ τέλους / ἐν τῷιδ' αἰεὶ μενεῖτ' ἐν ᾧ καθέστατε, / οὐκ εὐτυχοῦσαι δόξετ' οὐχὶ δυστυχεῖν „Oh weh! Kommt zum Bewusstsein euch, was ihr getan, / es wird euch furchtbar schmerzen! Solltet ihr jedoch / für immer in dem Wahn, der euch umfängt, verharren, / so werdet euer Leid ihr nicht als Leid empfinden.“ (Übers: Ebener, 2010, II,1221).

¹⁷³ Und zwar in die Verse *Bakch.* 2, 4; 7–11; 13–22; 26; 28–31; 39f.; 45–49; 50–52; 54; vorrangig in den von Maria gesprochenen Versen 1563–1595, aber auch 1540–1347 oder 1550–1555.

sein wahres Gott-Sein mit Feuer und Schwert belehren und so auch jede andere Stadt, die ungläubig bleibe (1560–1586 : *Bakch.* 7–11; 21f.; 39; 45f.; 47–52; 59; 213); so wie Dionysos ist auch dieser auf seinem Weg nach Jerusalem bzw. Theben an zahlreichen anderen Städten Kleinasiens vorbeigekommen – ohne allerdings wie Dionysos in Kleinasien sein Gott-Sein bereits offenbart zu haben –, um genau hier (in Jerusalem bzw. in Theben) als erster von allen anderen Städten (überhaupt bzw. Griechenlands) sein Gott-Sein zu offenbaren (1587–1596 bzw. *Bakch.* 13–20).

Daraus, dass Maria zu dem Zeitpunkt, als die Göttlichkeit ihres Sohnes, der tot und in ein Leichentuch gehüllt (1464f.; 1470f.) in einem festen Felsengrab liegt, dessen Eingang auch noch mit einem schweren Stein verschlossen ist (1494), am wenigsten offenbart ist, das Gott-Sein ihres Sohnes ausgerechnet in den Worten Dionysos offenbart, welcher zu Beginn der *Bakchen* sein (für den Zuschauer/Leser) wahres Gott-Sein (vor dem Zuschauer/Leser) offenbart, ergibt sich die Wirkung des intertextuellen Dialogs, dass diese Offenbarungsrede Marias eine gesteigerte Wahrhaftigkeit hinzuerhält. Denn insbesondere vor dem Hintergrund der zuvor feststellbaren Wirkungen der intertextuellen Dialoge zwischen *Chr.pat.* und *Bakchen*, welche sich, wie einen Abschnitt zuvor herausgearbeitet worden ist, ganz grundsätzlich auf die göttliche Inspiration ihrer Sprecher im Moment ihrer Rede abstellen ließen, wird auch hier Marias Rede als göttlich inspirierte lesbar. Zusätzlich aber wirkt Marias Rede in diesem konkreten Fall auch deshalb glaubwürdig, d.h. als eine Rede, welche Maria unter direktem Zugang zum Göttlichen spricht, über den sie infolge der Einwohnung Gottes in ihr verfügt,¹⁷⁴ insofern sie sich hier der Rede eines Gottes (Dionysos) bedient, der sein (für den Zuschauer/Leser) wahres Gott-Sein offenbart. Als Theotokos, nicht mehr als (rasende) Mutter, spricht, so die Wirkung der intertextuellen Einschreibungen ihrer Rede vor dem verschlossenen Grab ihres Sohnes, Maria also hier und offenbart als solche unter göttlicher Inspiration das wahre Gott-Sein ihres Sohnes und zwar unter Rückgriff auf die Worte eines Gottes noch bevor ihr göttlicher Sohn sein Gott-Sein selbst endlich und letztendlich durch seine Wiederauferstehung von den Toten unter Beweis stellt.

4.2.2 Zusammenfassung (die in *Bakchen*-Versen mit dem $\nu\omicron\upsilon\varsigma$ göttlich erkennende Maria)

Nachdem die Wirkung, welche in Hinblick auf die intertextuellen Dialoge mit den *Bakchen* im ersten *Chr.pat.*-Teil herausgearbeitet worden ist (s.o. S. 160ff.), als die Rede unterschiedlicher Figuren in göttlicher Inspiration beschrieben werden konnte, betritt im zweiten Teil des *Chr.pat.* eine Maria die Bühne, welche in auffälliger Weise insbesondere unter intertextueller Einschreibungen in die *Bakchen* die Göttlichkeit ihres Sohnes erkennt und anderen offenbart (s.o. S. 166ff.). Diese göttliche erkennende Maria fällt insbesondere

¹⁷⁴ Vgl. oben Marias Erklärung 572–574 und die Überlegungen dazu auf S. 155.

deswegen ins Auge, weil das Bühnengeschehen des ersten *Chr.pat.*-Teils vor allen anderen von einer Maria beherrscht wird, welche am Tod ihres Sohnes bis zur Lebensmüdigkeit zu verzweifeln droht.

Zwar gibt es eine unter intertextuellen Einschreibungen in die *Bakchen* göttliche erkennende Maria auch im ersten Dramenteil (s.o. S. 154f.), doch stellt diese Maria hier die signifikante Ausnahme einer ansonsten im ersten Dramenteil durchweg verzweifelnden Maria dar. Erst im zweiten Teil des *Chr.pat.* nach dem Doppelquellwunder, das Maria ihre Tränen trocknen und von ihrer rasenden Verzweiflung des ersten Dramenteils Abstand nehmen lässt (s.o. S. 167f.), ist diese göttlich erkennende Maria die Regel, wohingegen hier wiederum nun die rasend verzweifelte Maria die signifikante Ausnahme darstellt (s.u. S. 197f.). Dass Maria sowohl im einen wie im anderen Teil, die schwerpunktmäßig einer spezifischen Maria – rasend oder erkennend – zugeordnet werden können, jeweils auch die jeweils ‚andere‘ sein kann, zeigt nur, dass es sich bei Marias Entwicklung im *Chr.pat.* nicht um eine lineare und letztendlich statische handelt, sondern viel mehr um eine dynamische bzw. einfach um unterschiedliche Dispositionen, welche Maria stets gleichzeitig innewohnen, weil sie stets sowohl ganz Mensch ist als auch diejenige, welche der göttliche *lógos* überschattet hat (hierzu mehr weiter unten in der Kapitelzusammenfassung unter Abschnitt 4.4).

Diejenigen Wirkungen, welche sich aus den intertextuellen Einschreibungen des *Chr.pat.* – insbesondere der Marienreden – in die *Bakchen* und in die *Medea* im fortlaufenden Lektüreprozess ergeben, können demnach als diametral entgegengesetzt beschrieben werden: Steht die *Medea* insbesondere im ersten Dramenteil für Marias Sprechen in rasender Verzweiflung, so stehen die *Bakchen* insbesondere im zweiten Dramenteil für Marias Sprechen unter göttlicher Inspiration und somit für eine Maria, welche das wahre Gott-Sein ihres Sohnes nach dem ersten Dramenteil wiedererkannt hat. Was für eine große Bedeutung hierbei für Marias Entwicklung von der rasend am Tod ihres Sohnes verzweifelnden Mutter zu einer die göttlichen Zusammenhänge wiedererkannt habenden Theotokos das Doppelquellwunder am Ende des ersten Dramenteils hat, ist weiter oben dargelegt worden (s.o. S. 167f.). Als signifikant wurde hierbei gewertet, dass nach dem Doppelquellwunder nicht nur der erste Dramenteil mit seinem Thema der verzweifelnden Maria zu Ende geht, sondern mit ihm – zumindest schwerpunktmäßig¹⁷⁵ – auch die intertextuellen Einschreibungen des *Chr.pat.* in die *Medea*, insofern sich die letzten vier Verse des ersten Dramenteils in die letzten vier Verse der *Medea* einschreiben, welche in *Chr.pat.*-Vers 1 mit einer intertextuellen Einschreibungen in *Medea*-Vers 1 ‚begonnen‘ hat und den gesamten ersten Dramenteil hindurch infolge der signifikanten Mehrzahl von intertextuellen Einschreibungen in sie – zumindest auf intertextueller Ebene – präsent war.

Im Gegensatz zum ersten wird der zweite Dramenteil nicht nur von den intertextuellen

¹⁷⁵ Zu der einen signifikanten Ausnahme von Marias Verzweiflung in *Medea*-Versen im zweiten Dramenteil siehe weiter unten S. 197f.

Einschreibungen in die *Bakchen* und den großen Offenbarungsreden der Maria und des Johannes dominiert, sondern er beginnt auch noch unter den Vorzeichen der Gottgläubigkeit sowie endet mit einer Warnung an die Ungläubigen – und zwar jeweils infolge des intertextuellen Dialogs des Beginns bzw. des Endes des zweiten *Chr.pat.*-Teils mit den *Bakchen*. So signalisiert nämlich Johannes im intertextuellen Dialog seiner Rede, in welcher er das Kommen von Joseph von Arimathias und Nikodemus zu erkennen gibt, deren Gottgläubigkeit, wenn diese im intertextuellen Dialog mit den *Bakchen* mit den in Felle gekleideten und Thyrsos tragenden Teiresias und Kadmos vergleichbar werden (1136 : *Bakch.* 248); und so endet der zweite *Chr.pat.*-Teil mit einer ähnlich gerichteten Warnung an die Gottlosen vom Ende der *Bakchen* (1888–1893 : *Bakch.* 1259–1262).

Vor diesem ganzen in den vorangehenden Abschnitten ausführlich dargelegten Hintergrund darf als besonders auffällig gelten, dass im zweiten Dramenteil (endlich) eine Maria die Bühne betritt, welche in den Worten des Dionysos aus dem *Bakchen*-Prolog die Göttlichkeit ihres toten und daher in diesem Moment eigentlich auch am wenigsten göttlich erscheinenden Sohnes in der längsten Rede des Dramas offenbart. Die sich daraus ergebende Wirkung dieses intertextuellen Dialogs kann vor diesem Hintergrund als zweierlei beschrieben werden, erstens dass hier (endlich) eine Maria spricht, welche direkten Zugang zum Göttlichen hat, gerade weil das wahre Gott-Sein ihres Sohnes zu diesem Zeitpunkt, da er tot ist, am wenigsten sichtbar ist; und zweitens dass das Drama der Gottesoffenbarung, wie die *Bakchen* eines sind, im eigentlichen Sinne erst jetzt beginnt. Denn der große Offenbarungsteil des *Chr.pat.*, in welchem der Tote seine wahre Göttlichkeit wie Dionysos beweist, beginnt im eigentlichen Sinne erst im zweiten Dramenteil, nachdem im ersten Dramenteil Maria insbesondere auch infolge ihrer rasenden Verzweiflung in *Medea*-Versen – quasi als Kehrseite derselben Medaille (s.o. S. 84) – das wahre Mensch-Sein ihres Sohnes offenbart hat. Bezeichnenderweise nennt Johannes den ersten Dramenteil an einer Stelle im Drama ein „Vorspiel“ (προίμῳ, 979),¹⁷⁶ dem offenbar – d.h. gemäß der hier vorgeschlagenen Deutung des intertextuellen Dialogs zwischen dieser längsten Marien-Offenbarungsrede und dem *Bakchen*-Prolog – erst das eigentliche Drama der Gottesoffenbarung folgt.

¹⁷⁶ 979f. (Johannes zu Maria): Οἶδας γάρ, οἶδας· ἔψεται τοῖς προίμῳις / καὶ τέλος παιδρόν, γηθόσυνος ἡμέρα. Denn du weißt, du weißt [doch]: Es wird [diesem] Vorspiel/[diesen traurigen] Anfängen folgen / auch ein glückliches Ende, ein freudiger Tag.

4.3 Der *Rhesos* im *Chr.pat.* und die Marienfigur

σύ μοι Ζεὺς ὁ φαναῖος / νῦν, ὦ πατρίς ὦ Φρυγία, / ξὺν θεῶι νῦν σοι
τὸν ἐλευθέριον / Ζῆνα πάρεστιν εἰπεῖν. / ... / ὦ φίλος, εἴθε μοι /
σᾶι χερὶ καὶ σῶι δορὶ πρά- / ζας τάδ' ἐς οἶκον ἔλθοις. / ἐλθὲ φάνηθι,
... / ἰὼ ἰὼ, / μέγας ὦ βασιλεῦ. / θεός, ὦ Τροία, θεός, αὐτὸς Ἄρης
/ ὁ Στρυμόνιος πῶλος ἀοιδοῦ / Μούσης ἤκων καταπνεῖ σε.

„Du, lichtbringender Zeus mir, / Kommst herfahrend mit
scheckigen Rossen. Nunmehr, o Vaterland, o Phrygien, / Ist's an
der Zeit, daß mir der Götter Huld du / Zeus den Befreier feierst. /
... / Kehrtest du, Freund, doch erst / Wiederum heim, wenn dein
Arm, / Wenn dein Speer mir dies vollbracht hat. / Komm, zeige
dich ... / Io! Io! / O du mächtiger Fürst, ... / Ein Gott, Gott
Ares selber, o Troja. / Er, Strymons Sohn und der singenden
Muse, / Ist gekommen und umwaltet dich / Mit seinem Hauch.“

Rhes. 342–387 (Übers.: Binder, 1981, 527f.)

Bei der Untersuchung der intertextuellen Verwendungs- und Wirkungsweise des *Rhesos* im *Chr.pat.* fällt zunächst die Verteilung der *Rhesos*-Verszitate und *Rhesos*-Versstückzitate im *Chr.pat.* auf.¹⁷⁷ Wird der *Rhesos* zwar zu Beginn des *Chr.pat.* durch eine kurze Serie intertextueller Einschreibungen relativ intensiv aufgerufen, so dass sich in zehn Versen zu Beginn des *Chr.pat.* (88–99) insgesamt zehn Einschreibungen in den *Rhesos* und zwar ebenfalls in seinen Beginn (*Rhes.* 40–42, 63 u. 66, 85f., 90–94.) finden lassen,¹⁷⁸ so fehlen aber im Anschluss daran im ersten Teil des *Chr.pat.* weitestgehend Einschreibungen in den *Rhesos*, bis diese im zweiten Dramenteil in den Versen 1338 bis ca. 1460 wieder verstärkt zu finden sind, d.h. in einem Abschnitt derjenigen Rede Marias, in welcher diese – zeitlich vor ihrer großen, vorrangig in *Backen*-Versen gehaltenen Offenbarungsrede vor dem mit einem schweren Stein verschlossenen Grab ihres Sohnes, die Thema des letzten Abschnitts war, – ihren toten Sohn in den Armen hält.

Danach tritt der *Rhesos* als intertextuell aufgerufener Referenztext erneut weitestgehend in den Hintergrund, kehrt als solcher dann aber gegen Ende des zweiten Dramenteils ab Vers 1700 – zeitlich also nach den großen, vorrangig in *Bakchen*-Versen gehaltenen Offenbarungsreden der Maria und des Johannes vor dem Grab des Toten – wieder und bleibt von da an der vorherrschende intertextuell aufgerufene Referenztext des dritten Dramenteils,¹⁷⁹ der sich jedoch insgesamt betrachtet spürbar weniger als die zwei vorangehenden

¹⁷⁷ Siehe hierzu auch das Histogramm der intertextuellen Einschreibungen des *Chr.pat.* auf S. 88.

¹⁷⁸ Die erste intertextuelle Einschreibung in ihn findet sich in Vers 88 (*Rhes.* 63), es folgen weitere in den Versen 90–99, mit der Ausnahme von Vers 97, und zwar: 90 : *Rhes.* 66, 91 : *Rhes.* 90, 92 : *Rhes.* 93, 93f. : *Rhes.* 91f., 95 : *Rhes.* 45, 96 : *Rhes.* 41f. und 98f. : *Rhes.* 85f.

¹⁷⁹ D.h. während des restlichen Freitagabends vor dem Grab, an dem sich Johannes, Joseph von Arima-

Dramenteile intertextuell in die Euripides-Tragödien einschreibt und im Gegensatz dazu mehr mit dem biblischen als dem Euripideischen Themen- und Wortmaterial zu spielen scheint.¹⁸⁰

Bei den ersten Einschreibungen des *Chr.pat.* in den *Rhesos* zu Beginn des *Chr.pat.* fällt nun wiederum auf, dass für die Erwähnung der im *Chr.pat.* herrschenden Dunkelheit wiederholt auf die Erwähnung der auch im *Rhesos* herrschenden Dunkelheit zurückgegriffen wird.¹⁸¹ Beide Dramen beginnen nämlich bei Nacht: einer nicht weiter spezifizierten Nacht im letzten Jahr des Trojanischen Krieges im Feldlager der Troer bzw. derjenigen Nacht, welche zwischen dem Donnerstag, an welchem Jesus Christus im Garten Getsemani verhaftet wird, und dem Freitag liegt, an welchem seine Kreuzigung auf Golgatha vor den Toren der Stadt Jerusalems stattfindet.

Über den Umstand hinaus, dass in beiden Tragödien jeweils zu Beginn Nacht herrscht, ist auch diejenige Situation, in welcher sich Maria zu Beginn des *Chr.pat.* befindet, mit derjenigen Situation, in welcher sich Hektor zu Beginn des *Rhesos* befindet, durch den Dramenautor vergleichbar gestaltet worden, was seinen Ausdruck nicht zuletzt auch darin findet, dass sowohl die Figurenpaare – Maria und Chor im *Chr.pat.* bzw. Hektor und Chor im *Rhesos* – als auch die Aussageinhalte ihrer Reden miteinander vergleichbar bzw. die Figurenreden infolge der Zitathaftigkeit der Figurenrede im *Chr.pat.* zum Teil sogar dieselben sind: Wie Hektor und seine Wache (= der Chor) zu Beginn des *Rhesos* so sehen auch Maria und ihre Freundinnen (= der Chor) zu Beginn des *Chr.pat.* in der Ferne – in Jerusalem bzw. im Schiffslager der Griechen – eine Menschenmenge zusammenkommen, deren Fackeln in der Dunkelheit weithin sichtbar sind, und fragen sich, was das zu be-

thia und Nikodemus, Maria und die Freundinnen voneinander verabschieden und getrennte Wege gehen (1712–1817), während des Samstagmorgens, den Maria und die Freundinnen im Hause des Johannes wartend verbringen wollen (1818–1905), am Ende des zweiten Teils sowie im dritten Teil während des Sonntags mit der Wiederauferstehung Jesus Christus' bis praktisch zum Ende des Dramas (1906–2504), also bis zu der Rede des auferstandenen Jesus Christus an seine Jünger im Hause der Mutter des Markus (2505–2531).

¹⁸⁰ So geht es im dritten Dramenteil eher um eine synkretistische Anordnung aller oder möglichst vieler Ereignisse und Erscheinungen am Sonntag nach der Wiederauferstehung des Toten, welche bei Mt, Mk, Lk und Joh zu finden sind: So folgt im *Chr.pat.* dem Aufbruch der Maria Magdalena zum Grab, um den Toten zu salben, zusammen mit Maria, der Mutter des Toten, – bei Mt 28,1 zusammen mit der „anderen“ Maria; bei Mk 16,1f. zusammen mit Maria, der Mutter des Jakob, und Salome; bei Lk 24,1 zusammen mit Maria, der Mutter des Jakob, Johanna und anderen Frauen –, (1.) die Auffindung des leeren Grabes durch die zwei Frauen (Mt 28,1–4), (2.) die Erscheinung des Engels in weiß (Mt 28,3–7), (3.) diejenige des Wiederauferstandenen selbst (Mt 28,9f.) und (4.) diejenige des Jünglings im Innern des Grabes (Mk 16,5–8), (5.) der Bericht des fünften Boten über den Betrug der Hohepriester (Mt 28,11–15), (6.) der Bericht der Maria Magdalena über ihre Erlebnisse allein am Grab (Joh 20,1–18), zu dem sie zu einem nicht eindeutig klärbaren Zeitpunkt im *Chr.pat.* zusammen mit Johannes und Simons Petrus aufgebrochen sein muss, (7.) ihr weiterer Bericht über die Erscheinung des Auferstandenen auf ihrem Weg nach Emmaus (Lk 24,13–35) sowie (8.) die Erscheinung des Wiederauferstandenen den elf Jüngern im Hause der Mutter des Markus hinter verschlossener Tür (Joh 20,19–23). Dieser thematische ‚Bibel-Cento‘ scheint in der letzten Rede des Dramas, in welcher der Wiederauferstandene den elf Jüngern den Missionsbefehl gibt, in einem Bibel-Cento im eigentlichen Sinne zu gipfeln, in dem sich zahlreiche Anleihen u.a. auf die entsprechenden Reden des Wiederauferstandenen bei Mt 28,18–20, Mk 16,15–19, Lk 24,36–48 und Joh 20,19–23 finden lassen.

¹⁸¹ ἔννυχος δραμεῖν (88 : *Rh.* 63f.), ἡμέρας μῖμνειν φάος (90 : *Rh.* 66), ἔννυχος ὄχλος ἐν θορόβῳ (95 : *Rh.* 45) oder πᾶσαν ἀν' ὄρφναν (96 : *Rh.* 41f.).

deuten habe. Ähnlich wie Hektor, der, weil er die nächtliche Versammlung der Griechen als Fluchtvorbereitungen (mis)deutet, noch bei Nacht sofort ins Schiffslager der Griechen einfallen will, so will eigentlich auch Maria noch bei Nacht sofort nach Jerusalem laufen, um mit eigenen Augen zu sehen, welches Leid ihrem Sohne drohe; und ähnlich wie Hektor von seiner Wache so wird auch Maria von ihren Freundinnen unter Hinweis auf die Unsicherheit der Situation und die daraus erwachsene unkalkulierbare Gefahrenlage dazu überredet, den nächtlichen Gang nach Jerusalem bzw. im Falle Hektors den nächtlichen Angriff auf das griechische Schiffslager auf den morgigen Tag zu verschieben.

Aus dieser ersten Beobachtung, dass die Situationen zu Beginn des *Chr.pat.* und zu Beginn des *Rhesos* nicht zuletzt auch unter der Verwendung entsprechender Verszitate und Versstückzitate vergleichbar miteinander sind, ergibt sich eine spezifische Wirkung, welche nur unzureichend mit dieser Situationsähnlichkeit zwischen *Chr.pat.* und *Rhesos* erklärt wird. Denn vielmehr kann in dem Sinne der Frage danach, welche konkrete Wirkung sich aus dem intertextuellen Dialog zwischen dem Beginn des *Chr.pat.* und demjenigen des *Rhesos* ergibt (bzw. plausibel ergeben kann), für diesen anfänglichen intertextuellen Dialog zwischen diesen zwei Tragödien auch konstatiert werden, dass hierdurch nicht nur die in beiden Dramen zu Beginn herrschende Dunkelheit sowie die zweifelsohne auch bestehende, aber eher abstrakt zu nennende Situationsähnlichkeit, dass nämlich in beiden Dramen die/der Protagonist(in) eine nächtliche Aktivität zwar begehrt, vom jeweiligen Chor der jeweiligen Tragödie aber davon abgebracht wird, erstmals intertextuell aufgerufen und dadurch auch für den *Chr.pat.* aktiviert werden, sondern auch die in beiden Dramen zu Beginn gleichermaßen herrschende Ungeduld, mit welcher in beiden Dramen von Beginn an das Licht des bzw. eines folgenden Tages erwartet wird.¹⁸² Dieses Motiv der Erwartung auf einen demnächst anbrechenden Tag als den Tag der Rettung nach dem nächtlichen Dunkel wird in der folgenden Deutung des intertextuellen Dialogs zwischen *Chr.pat.* und *Rhesos* als sein zentrales Wirkungsmotiv herausgearbeitet werden, weil dieses zentrale Wirkungsmotiv wiederum auch erklären kann, warum der *Rhesos* gerade gegen Ende des *Chr.pat.* eine so große Rolle spielt, nämlich dann, wenn der Tag der Rettung hier endlich anbricht und sich die immer wieder im Drama formulierte Hoffnung darauf hier endlich erfüllt – und zwar im *Chr.pat.* im expliziten Gegensatz zum *Rhesos*, wo dieser Tag und diese Hoffnung nicht nur innerhalb des Dramas nicht, sondern für Troja insgesamt nie anbricht bzw. sich nie erfüllt.

Vor dem Hintergrund dieses für den intertextuellen Dialog zwischen *Chr.pat.* und *Rhesos* zentralen Wirkungsmotivs begehrt also Maria zu Beginn des *Chr.pat.* wie Hektor zu Beginn des *Rhesos* den folgenden Tag primär deswegen, weil sie wie er erwartet, dass dann der Tag der Rettung der Menschheit bzw. Trojas aus Leid und Tod anbreche, indem nämlich ihr Sohn den Tod freiwillig auf sich nehme und überwinde. Insbesondere also infolge des Sinnüberschusses aus dem intertextuell aufgerufenen *Rhesos*, wo die an den

¹⁸² Vgl. insbesondere ἡμέρας μίμνειν φάος (90 : *Rh.* 66).

Anbruch des kommenden Tages geknüpft Hoffnung auf Rettung aller aus Leid und Tod zu Beginn des Dramas deutlicher als im *Chr.pat.* angesprochen ist, kann sich auch für den Beginn des *Chr.pat.* eine Wirkung ergeben, nach welcher Maria wie Hektor den folgenden Tag primär deswegen herbeisehnt, weil sie wie er hofft, dass dann die Menschheit dann endlich (von ihrem Sohn) aus Leid und Tod gerettet wird.

Diese zu Beginn des *Rhesos* von Hektor so sicher geglaubte Hoffnung, die Rettung aller werde sich am folgenden Tage im Anschluss an die Dunkelheit der Nacht endlich erfüllen, sowie die momentan aber noch herrschende und insbesondere noch heil zu überstehende Dunkelheit, werden damit gleich zu Beginn des *Chr.pat.* erstmalig infolge des intertextuellen Dialogs zwischen *Chr.pat.* und *Rhesos* aufgerufen und mit-lesbar. Die Sehnsucht auf den folgenden Tag als den Tag der endlichen Rettung aus Krieg, Leid und Tod ist dabei nicht nur im *Rhesos* allgegenwärtig,¹⁸³ sondern gehört auch im *Chr.pat.* zu einer gewissen Grundstimmung des Dramas, in dessen Verlauf alle Figuren immer wieder das Licht der (dritten) Sonne herbeisehnen, weil mit dessen Erscheinen die Rettung der Menschheit gemäß göttlichem Heilsplan, so die Hoffnung aller, endlich offenbar werde.¹⁸⁴ In beiden Tragödien kommt dabei der sich immer wieder wiederholenden sprachlichen Thematisierung von Hoffnung, Erwartung, Sehnsucht, Ungeduld, welche mit dem endlichen Anbruch des (nächsten bzw. dritten) Tages verbunden sind, eine spannungssteigernde Funktion zu, etwa in dem Sinne, dass sich dadurch beim Leser/Zuschauer die Frage einstellt, ob sich diese Hoffnung im Drama wohl erfüllen oder unerfüllt bleiben möge, und wie es dazu kommen werde – insbesondere hierbei natürlich für den Leser des *Chr.pat.* und seines intertextuellen Dialogs mit dem *Rhesos*, der ja als Tragödie der Nicht-Erfüllung der Hoffnung auf Rettung stets als (Negativ-)Folie mitgelesen werden kann, vor deren Hintergrund sich die Erfüllung einer gleichgerichteten Hoffnung auf Rettung im *Chr.pat.* endlich einstellt.

Wie der *Rhesos* so spielt dabei auch der größte Teil des *Chr.pat.* bei Dunkelheit: Er beginnt in der Nacht von Donnerstag zu Freitag,¹⁸⁵ spielt am Freitag, an welchem sich beim Tode Jesus Christus' am Kreuz die Sonne verdunkelt,¹⁸⁶ bringt die Kreuzabnahme und die Beerdigung Jesus Christus' auf die Bühne, welche bei einbrechender bzw. voller Dunkelheit stattfinden,¹⁸⁷ lässt den Sonntag noch vor Dämmerung bei Dunkelheit beginnen sowie

¹⁸³ Bspw. 367–370; 464–446. Vgl. auch 535f.; 600–605; 614f.; 984f.

¹⁸⁴ Im *Chr.pat.* liegt die Hoffnung aller auf dem Kommen des dritten Tages (γῆθοσυνος ἡμέρα, τριττὸν / τρίτατον / γῆθοσυνον / γλυκερὸν ἡμαρ), welcher nicht nur das Licht, sondern allen die Rettung bringe, bspw. 780f.; 891–894; 954f.; 957–961; 979–982; 1191f.; 1480f.; 1785f.

¹⁸⁵ 92f.: Τί δ' ἐστὶ μὲν τις δυσμενῶν ἀγγέλλεται / λόχος κρυφαῖος ἐστάναι κατ' εὐφρόνην. Was gibt es? Wird etwa gemeldet, dass einer der Feinde / sich heimlich im Hinterhalt bei Nacht nähert.

¹⁸⁶ 872f.: Διδάσκαλον φέρω γὰρ ἀστέρων πάθος, / γῆς γεῖσσα σαλευθέντα, ῥαγείσας πέτρας. Denn es unterrichten davon die Störung der Sterne (= Verdunklung der Sonne, vgl. Mt 27,45; Mk 15,33; Lk 23,44f.), das Beben der Erde und das Spalten des Felsens. Vgl. auch 993f. u. 1205.

¹⁸⁷ Vor der Kreuzabnahme drängt Maria zu eile, weil die Nacht hereinbreche: 1474f.: Ναὶ πρὸς Θεοῦ, συνέρξατ' ἐν δέοντι γάρ, / ὡς ἐγγύς ἐστι νυκτὸς ἤδη καὶ κνέφας. (Ja, bei Gott, sputet euch, es ist notwendig. / Wie nah sind schon Nacht und Dunkelheit.). Nach der Beerdigung ist, laut Johannes, die Nacht schon weit vorgerückt: 1815–1817: τανῦν καταυλίσθητε καὶ γὰρ εὐφρόνης / οὐ βραχὺ παρώχηκεν, ὡς ὁρῶ, μέρος, / ἥδη δ' ἔως πάρεστιν, ἐκρέει κνέφας. (Da nun kampiert. Denn nicht der Nacht / kürzeste Teil ist vorübergegangen, / schon naht die Morgenröte, zerfließt das Dunkel.).

am Abend bei Dunkelheit enden,¹⁸⁸ in welcher ein Bote der Maria von dem Verrat der Hohepriester berichtet (2194–2388), Maria Magdalena von ihren Erlebnissen mit Johannes und Simons Petrus am Grab erzählt (2437–2479), und die Frauen zu den elf, im Hause der Mutter des Markus versammelten Jüngern dazustoßen (2480–2531). Zahlreich sind daher im *Chr.pat.* die Ausdrücke, welche auf die im Moment im Drama herrschende Dunkelheit verweisen.¹⁸⁹

In diesem Zusammenhang fällt auf, dass alle drei *Chr.pat.*-Teile jeweils bei Dunkelheit beginnen – und zwar jeweils unter intertextuellen Einschreibungen in den *Rhesos*, welche hier wie dort die momentan herrschende Dunkelheit thematisieren. So setzt wie der erste auch der zweite Teil des *Chr.pat.*, obwohl er eigentlich bei Tage spielt, weil auch hier Jesus Christus Freitag bei Tage gekreuzigt wird, deswegen im Dunkeln ein, weil sich mit dem Tod Jesus Christus' die Sonne verdunkelt hatte, und macht die momentan herrschende Dunkelheit über eine intertextuelle Einschreibung in den Beginn des *Rhesos* in seinem ersten Vers deutlich (1134 : *Rhes.* 85f.); und so beginnt auch der dritte Teil des *Chr.pat.*, welcher nach einem Zeitsprung die dramatische Handlung fortsetzt, in welchem das samstägliche Warten auf die Erfüllung der Hoffnung ohne Darstellung auf der Bühne vergangen ist, am frühen Sonntagmorgen noch bei Dunkelheit und thematisiert diese unter Verwendung intertextueller Einschreibungen in den *Rhesos* auch sprachlich: ὄρφνη (1908) : ἐν ὄρφνῃ (*Rhes.* 587); καὶ μὲν τινα κρυφαῖον οὐ γνοίῃ δόλον (1913) : δόλος κρυφαῖος ἐστάναι κατ' εὐφρόνῃ (*Rhes.* 92). Man darf daher den *Chr.pat.* wie den *Rhesos* grundsätzlich als eine Tragödie der Nacht bezeichnen, d.h. als eine Tragödie, welche grundsätzlich bei Nacht spielt.

Die einzige Szene im *Chr.pat.*, welche – in explizitem Gegensatz zum *Rhesos*, der kurz vor oder gerade mit Sonnenanbruch endet – bei hellem und gleißendem Sonnenlicht spielt,¹⁹⁰ und in welcher immer wieder das helle und gleißende Licht des Tages auch sprachlich thematisiert wird, ist die zu Beginn des dritten Dramenteils liegende sonntägliche Szene am leeren Grab, in welcher der Wiederauferstandene, der immer wieder im Drama als der Lichtbringer bezeichnet wird,¹⁹¹ der Maria und der Maria Magdalena erscheint (2020–2170). Nicht nur wird in dieser Szene das Sonnenlicht sehnsüchtig erwartet, sondern auch werden die ersten, zaghaften Sonnenstrahlen sowie wird das helle, gleißende

¹⁸⁸ 2173: Ἀλλ' ὦ· τίν' ἀθρῶ νυκτὸς ἤκοντ' ἐνθάδε· (Aber, oh, wen sehe ich durch die Nacht hierher laufen?) u. 2176f.: Τίς εἶ ποτε σὺ συμφρονῶν· κατ' εὐφρόνῃν / ἀμβλῶπες αὐγαί, κοῦ σε γινώσκω τορῶς. (Wer bist du von den Freunden? Bei Dunkelheit / sind meine Augen blind, und nicht erkenne ich dich genau.).

¹⁸⁹ Bspw. κνέφας (414; 902; 1475; 1624; 1625; 1817; 1905; 1906; 1949; 2477; 2479), ὄρφνη (96; 1906; 1908; 1980; 2003; 2194; 2347), ἔννυχος (88; 95; 1934; 2334), ἐννύχιος (2196), ἐννυχίζω (1956), νυκτερινόν (2479), νύκτερος (2293; 2303), νυκτηγοροῦντες (2199), νύξ (1475; 2173; 2350), νύκτωρ (176; 2202; 2214), πάννυχος (123), παννύχιος (1838), εὐφρόνῃ (94; 1815; 1840; 1905; 2176; 2331).

¹⁹⁰ Zwar beginnt auch der Samstag bei Tage (1843–1846), doch wird er innerhalb des dramatischen Geschehens im *Chr.pat.* nicht weiter thematisiert, weil Maria und ihre Freundinnen ihn nämlich in Trauer im Hause des Johannes verbringen, so dass er praktisch übergangen wird. Die Handlung des *Chr.pat.* setzt erst Sonntagnacht kurz vor Dämmerung wieder ein (1906).

¹⁹¹ Vgl. bspw. 1513f.; 1537f.

und langersehnte Sonnenlicht in begeisterten Jubelreden der Maria immer wieder stürmisch begrüßt, weil es endlich die Wiederauferstehung des Toten und die Rettung der Menschheit bringen werde, bringe oder gebracht habe.¹⁹²

Bemerkenswert ist hierbei nun, dass der *Rhesos* im *Chr.pat.* nicht nur in Hinblick auf die im *Chr.pat.* wie im *Rhesos* herrschende Dunkelheit und die Sehnsucht auf den folgenden Tag der Rettung rezipierbar wird, sondern, dass sich der *Chr.pat.* ausgerechnet in demjenigen Teil dominant in den *Rhesos* intertextuell einschreibt, in welchem sich die Hoffnung Marias und ihrer Freundinnen (des Chores) erfüllt und der helle Tag der Rettung endlich anbricht. Bemerkenswert ist dies deshalb, weil dieser helle Tag der Rettung im *Rhesos* selbst nicht erscheint, obwohl Hektor und der Chor nicht einmal am Ende des *Rhesos* die Hoffnung darauf aufgeben, obwohl doch eigentlich mit *Rhesos*, welcher der einzige Retter Trojas war, auch die letzte Hoffnung darauf gestorben sein müsste. Aus dem *Rhesos* also als einem Drama der im dramatischen Verlauf selbst unüberwundenen Dunkelheit, der eitlen Hoffnung auf Rettung und der auch nie mehr erreichbaren Rettung wird damit im dritten *Chr.pat.*-Teil gleichsam ein Drama des gleißenden Lichtes, der sicheren Hoffnung und der sich erfüllenden Rettung.

Fraglos nämlich gehört zu den größten Auffälligkeiten des *Rhesos*, dass es sich bei diesem um eine Tragödie der Nacht handelt, in welcher nicht nur die Nacht nicht überwunden wird – der *Rhesos* endet mit der Dämmerung (*Rhes.* 985) –, sondern mit ihr auch die Anfangssituation der Tragödie im Grunde genommen unüberwunden und ungeklärt bleibt. Denn im Prinzip hat sich am Ende des *Rhesos* weder etwas daran verändert, dass es wie zu Dramenbeginn immer noch Nacht ist, noch daran, dass Hektor wie zu Beginn vergeblich, wie der Rezipient weiß, darauf hofft, am folgenden Tag endlich den Sieg über die Griechen zu erringen. Zwar vergeht hierbei auf der einen Seite Zeit, insofern der Beginn des folgenden Tages am Ende des *Rhesos* durchaus näher als zu seinem Beginn ist – die ersten Sonnenstrahlen zeigen sich am Horizont (*Rhes.* 985) –, doch vergeht diese Zeit, wenn auch nicht ereignislos, so doch aber im eigentlichen Sinne ergebnislos. Denn der Tag der Rettung, auf den Hektor und mit ihm der Chor den gesamten *Rhesos* hindurch warten, ist am Ende des *Rhesos* keinen einzigen Schritt näher als zu Beginn gerückt, und Hektor hängt wie zu Beginn des *Rhesos* so auch an seinem Ende immer noch der eitlen

¹⁹² Bspw. 2020f.: Τέκνον, ποθρινὸν ἡμᾶρ ἰδοὺ τὸ τρίτον, / τριταῖον ἤδη φέγγος, ἐλπὶς σοῖς φίλοις. Kind, sieh der ersehnte dritte Tag [ist da]! / Schon [ist da] das [Sonnen-]Licht des dritten Tages, Hoffnung für deine Freunde. 2024f.: ἔλθοις νεκρῶν κευθμῶνα καὶ σκότου πύλας / λιπῶν, ἵν' ᾄδης χωρὶς ὤχισται φάους, / νῦν δ' εἶδε φῶς μέγιστον ἐν σῇ καθόδῳ. Hoffentlich kommst du und hast die Unterwelt der Toten und die Tore der Finsternis / verlassen, wo Hades ohne Licht seine Wohnstatt hat, / jetzt aber das größte Licht auf deinem Weg hinunter sah. 2029f.: Ἐλθ' ἐλθέ, φάνηθι, προλαβὼν ἡοῦς σέλας. / Θεὸν Θεόν σ' ὀλύμπιον τὰ πάντ' ἔχει. Komme, komme, erscheine, nimm vorweg die Strahlen [der Sonne]. / (2030) Als Gott, als Gott, der vom Himmel aus regiert, hat dich jedes Ding und jedes Lebewesen. 2076f.: Ὡ καλλιφεγγὲς ἡλίου σέλας τόδε / πέφθακεν, ὥς ἥλπιστο, τέρμα φροντίδων. Oh ihre wunderbaren Strahlen der Sonne! / Erfüllt ist, was wir hofften: das Ende der Sorgen. 2108–2110: Ὡ φαιδρότης ἄρρητος ἡλίου βολῆς, / ὥς ἀνέτειλε χαρίεσσα νῦν ἔως. / ὦ λαμπρότης ἄφατος αὐγῆς ἀκτίνων Oh mit Worten unbeschreibbarer Glanz der Sonne, / welch eine Freude bringt [uns] der Aufgang deiner Morgenröte heute! / Oh du unbeschreibbare Helligkeit des Sonnenlichtes.

Hoffnung an, er werde am nächsten Tag Troja endlich die Rettung von Tod und Leid bringen (*Rhes.* 65–67 : *Rhes.* 991f.), wo doch der einzige Retter Trojas in der Nacht ermordet worden ist. Der Rezipient des Dramas aber hat am Ende des *Rhesos* verstanden, dass Hektors Hoffnung ohne Chance auf Erfüllung ist, weil, wie Athene sagte, einzig Rhesos Troja vor dem Untergang hätte bewahren können (*Rhes.* 600–605). Mit Rhesos' Tod also ist jegliche Hoffnung Hektors auf Rettung aus Krieg, Leid und Tod endgültig unerfüllbar geworden.

Der *Rhesos* kann daher in diesem Sinne als eine Tragödie gelten, in welcher der Tag der Rettung zwar durchweg ersehnt wird, letztendlich aber ausbleibt, als eine Tragödie also, in welcher die Dunkelheit nicht überwunden wird – und zwar sowohl in dem wortwörtlichen Sinne, dass die Sonne nicht aufgeht, als auch in dem übertragenen Sinne, dass die Freiheit von Tod und Leid nicht errungen wird. In diesem Sinne kann der *Rhesos* als eine Tragödie der Nicht-Erfüllung der Hoffnung auf Rettung seine Wirkung im *Chr.pat.* entfalten und zwar in dem Sinne, dass der dritte *Chr.pat.*-Teil den *Rhesos* ins Positive umzukehren scheint, indem er ihn einfach anders fortschreibt und ihm so wie der gesamten Menschheit quasi den Tag der Rettung einfach gibt (d.h. anfügt), welcher im *Rhesos* selbst fehlt.

Es verwundert vor diesem Hintergrund nicht, dass im *Chr.pat.* Jesus (Christus) zum Rhesos wird – die Lautähnlichkeit der Namen Jesus/Rhesos ist ein schöner Nebeneffekt –, der wie Rhesos zwar spät, d.h. erst nach einer langen Serie von ‚Einladungen‘ zum Kampf mit dem Feind seit Abraham (202; 1368) erschienen ist, und dem wie Rhesos ein Tag reicht, um den Kampf mit dem Feind zum Sieg zu wenden und die Rettung von Tod und Leid zu bringen, der aber anders als Rhesos dieses Versprechen auch erfüllen können wird, weil er anders als Rhesos die Nacht und die Dunkelheit übersteht – so bspw. in einer Rede des Johannes (1728–1730)¹⁹³:

[<i>Rhes.</i> 443] ὃς ὕστερον μὲν ἦλθεν, εἰς καιρὸν δ' ὅμως· (1728)	(1728) Er ist spät gekommen, doch zur rechten Zeit. /
θεοπρόποι γὰρ καὶ νόμος πολλοῖς χρόνοις	Denn die Propheten und das Gesetz mühten sich viele
[<i>Rhes.</i> 444] ἰδρῶντες, αἰχμάζοντες οὐχ εὖρον πέρας. (1730)	Jahre / (1730) mit dem Kampf, fanden aber kein Ende.
[<i>Rhes.</i> 447] Χριστῷ δὲ ὥς ἐν ἡλίου καταρχέσει	/ Christus aber genügt ein einziges Licht der Sonne, /
[<i>Rhes.</i> 448f.] ἄδου δόμους πέρσαντι θῆτέρα πάλιν	um die Häuser des Hades zu zerstören und am selben
[<i>Rhes.</i> 450] πρὸς γαῖαν ἐλθεῖν, συντεμόντ' ἄλγῃ βροτῶν·	Tag wieder / auf die Erde zurückzukommen und das
	Leiden der Menschheit zu beenden.

¹⁹³ Mit intertextueller Einschreibung in *Rhes.* 443–450: ἄλλ' ὕστερος μὲν ἦλθον, ἐν καιρῷ δ' ὅμως / σὺ μὲν γὰρ ἦδη δέκατον αἰχμάξεις ἔτος / (445) κοῦδὲν περαίνεις, ἡμέραν δ' ἐξ ἡμέρας / ῥίπτεις κυβεύων τὸν πρὸς Ἀργείους Ἀρη· ἐμοὶ δὲ ὥς ἐν ἡλίου καταρχέσει / πέρσαντι πύργους ναυστάθμοις ἐπεσπεσεῖν / κτεῖναι τ' Ἀχαιοῦς· θατέραι δ' ἀπ' Ἰλίου / (450) πρὸς οἶκον εἶμι, συντεμών τοὺς σοὺς πόρους. „Spät kam ich zwar, doch immer noch zur rechten Zeit; / Du schwingst ja deine Lanze schon im zehnten Jahr / Und richtest doch nichts aus, vergeudest Tag um Tag / Im Würfelspiele wider Argos' Kriegsmacht. Für mich jedoch genügt ein einzig Sonnenlicht, / Die Mauerzinnen umzustürzen, mit Gewalt / Der Schiffe Lager zu durchbrechen und dem Tod / Achaias Heer zu weihen; dann am andern Tag / Kehre ich von Troja heim, wann ich dein Werk vollbracht.“ (Übers.: Binder, 1981, VI,533).

Aus all diesen Beobachtungen zusammengenommen kann sich wiederum als grundsätzliche Wirkung des intertextuellen Dialogs zwischen *Chr.pat.* und *Rhesos* ergeben, dass es hierbei grundsätzlich darum geht, aus dem paganen Drama der Nicht-Erfüllung der Hoffnung auf Rettung aus Leid und Tod im *Rhesos* im *Chr.pat.* das christliche Drama der Erfüllung der Hoffnung auf Rettung aus Leid und Tod werden zu lassen, indem nur das christliche im Gegensatz zum paganen den einzigen Retter der Menschheit den Tod besiegen, die Nacht überstehen, die Sonne aufgehen und der Menschheit die Freiheit von Leid und Tod bringen lässt. Den Tag der Freiheit, welchen Hektor am Ende des *Rhesos* zwar erneut, aber, wie der Rezipient weiß, vergeblich, in Aussicht stellt (*Rhes.* 991f.), genau diesen bringt der *Chr.pat.*, den *Rhesos* gleichsam fort- und andersschreibend, endlich auf die Bühne.

Für diese Deutung der grundsätzlichen Wirkung des intertextuellen Dialogs zwischen *Chr.pat.* und *Rhesos* ist bezeichnend, dass ausgerechnet diejenigen Verse, welche Hektor als letzte im *Rhesos* spricht, und in welchen Hektor abermals die vergebliche Hoffnung formuliert, der einbrechende Tag werde endlich die Rettung für Troja bringen,¹⁹⁴ gleich zweimal im *Chr.pat.* zitiert werden. Das eine Mal spricht Johannes sie im zweiten Dramenteil (1783f.), das andere Mal Maria im dritten Dramenteil und hier ausgerechnet relativ zu dessen Beginn, kurz bevor also die Sonne im *Chr.pat.* im Gegensatz zum *Rhesos* aufgeht und der Tag der Rettung hier wirklich erscheint (2010f.):

[*Rhes.* 990] Πέποιθα πᾶσιν ἡμέραν ἐλευθέραν (1783/2010) (1783/2010) Ich vertraue darauf, dass heute allen die
 [*Rhes.* 991] ἄκτινα τὴν στείχουσιν ἡλίου φέρειν. (1784/2011) Freiheit / (1784/2011) die aufsteigenden Strahlen der
 Sonne bringt.

Wenn der Dramendichter das eine Mal den Johannes, der durchweg im Drama nicht nur der Theologe (ΘΕΟΛΟΓΟΣ) heißt, sondern auch in all seinen Reden und Handlungen einen weitreichenden Einblick ins göttliche Heilsgeschehen, ein tiefgreifendes Verständnis der göttlichen Zusammenhänge sowie eine Gottesfürchtigkeit zur Schau stellt, im zweiten Dramenteil noch vor Anbruch des dritten Tages diese letzten und im *Rhesos* eitlen Worte Hektors aufgreifen lässt, so ergibt sich daraus an dieser Stelle eine konkrete Wirkung, die zwiespältig zu nennen ist. Denn auf der einen Seite lässt Johannes' große Autorität im *Chr.pat.* vermuten, dass er anders als Hektor etwas erhofft, was sich dann auch erfüllt, so dass also aus der im *Rhesos* eitlen Hoffnung Hektors eine sich im *Chr.pat.* (doch wohl eigentlich) sicher erfüllenden Hoffnung des Johannes wird. Auf der anderen Seite aber wird gleichzeitig durch das intertextuelle Aufrufen der im *Rhesos* unerfüllbaren Hoffnung

¹⁹⁴ *Rhes.* 991f.: πέποιθα Τρωσί θ' ἡμέραν ἐλευθέραν / ἄκτινα τὴν στείχουσιν ἡλίου φέρειν. „Der Tag der Freiheit wir dem Troervolk / Erscheinen mit dem kommenden Tageslicht!“ (Übers.: Binder, 1981, VI,571).

Hektors auch auf das Kommen Jesus Christus' als des (wohl) wahren, weil (wohl) erfolgreichen Retters, im Gegensatz zu dem vergeblichen Retter des *Rhesos* vorbereitet und damit die Spannung darauf gesteigert. Spannungssteigernd wirkt in diesem Moment nicht nur der Umstand, dass die Erfüllung in Aussicht gestellt, aber im dramatischen Verlauf noch hinausgezögert wird, sondern auch der Umstand, dass die Formulierung der Hoffnung unter intertextueller Einschreibung in die eitlen *Rhesos*-Verse erfolgt, so dass so wenigstens implizit die Frage aufkommen kann, ob denn im *Chr.pat.* die Hoffnung wie im *Rhesos* unerfüllt bleiben oder sich aber im Gegensatz zu diesem erfüllen werde.

Wenn der Dramenautor das andere Mal dann Marias Worte zu Beginn des dritten Dramenteils sich auch in diese letzten Worten Hektors im *Rhesos* intertextuell einschreiben lässt, so ergibt sich daraus an dieser Stelle die konkrete Wirkung, dass sich die im *Chr.pat.* gleich zweimal aufgegriffene eitle Hoffnung Hektors im *Chr.pat.* jetzt endlich (wohl) ins Positive umkehren werde. Denn beim dritten Teil des *Chr.pat.* handelt es sich vor dem Hintergrund dieser Deutung um nichts anderes als um die kontrastive Fortschreibung des *Rhesos*, insofern der Beobachtung der Morgendämmerung im *Chr.pat.* wie im *Rhesos* (1950; 1963 u. 1997f.: *Rhes.* 985) die Formulierung der Hoffnung wiederum in beiden Tragödien (2010 : *Rhes.* 991f.) folgt, dann aber im *Rhesos* die Tragödie endet, wohingegen im *Chr.pat.* nur wenige Verse später das Licht der Sonne wirklich erscheint (2019–2021) und mit ihm der Retter der Menschheit.

Wenn daher im dritten *Chr.pat.*-Teil mit dem Licht des dritten Tages der Wiederauferstandene endlich auch selbst erscheint, da hat sich Jesus Christus tatsächlich als derjenige erwiesen, als welcher er gegen Ende des zweiten Teils immer wieder antizipiert wurde, als erfolgreicher(er) *Rhesos*: als Lichtbringer, als Gott, großer König, als Einhaucher neuen Lebens, als welchen der Chor den *Rhesos* im zweiten Stasimon noch vor dessen Ankunft vergeblich preist (s.o. das Motto dieses Abschnitts auf S. 174). Die nahezu den ganzen *Chr.pat.* wie den ganzen *Rhesos* über herrschende Dunkelheit, welche immer wieder mittels intertextueller Einschreibungen in den *Rhesos* auch sprachlich thematisiert worden ist, wird damit zu Beginn des dritten Dramenteils endlich von dem Licht des (dritten) Tages abgelöst, das sich im *Rhesos* selbst nie zeigt, wobei der (alte und erfolglose) *Rhesos* (das Drama) / *Rhesos* (die Figur im gleichnamigen Drama), wie wir ihn kennen, vor dem Beginn des glücklichen Endes im *Chr.pat.* zu Ende gegangen ist (2010f. : *Rhes.* 991f.) und Platz macht für etwas Neues (2019ff.), nämlich für das Erscheinen des Tages und des Retters, der nur im *Chr.pat.* Nacht und Tod überlebt und im dritten und letzten Dramenteil endlich als Retter die Bühne betritt.

Die Wirkung des intertextuellen Dialogs zwischen *Chr.pat.* und *Rhesos* ist also gleichzeitig sowohl die der Formulierung der Sehnsucht auf den (hellen) Tag der Rettung im Gegensatz zur Dunkelheit der Nacht sowie der Formulierung der Hoffnung auf Rettung, welche sich bei Tage, nicht bei Nacht ereignen soll, als auch die der tatsächlichen Erfüllung dieser Sehnsucht auf die Helligkeit des Tages und dieser Hoffnung auf Rettung,

oder anders ausgedrückt: die Wirkung ist die der sich (im Gegensatz zum *Rhesos*) im *Chr.pat.* sicher erfüllenden (und nicht eitel bleibenden) Hoffnung auf Rettung aller aus Leid und Tod durch den einzig wahren Retter der Menschheit, der sich (im Gegensatz zur Figur des *Rhesos*) sicher als dieser erweist.

4.3.1 Die Maria, deren Hoffnung sich sicher erfüllt

Im Grunde genommen kann diese allgemeine Wirkung des intertextuellen Dialogs zwischen *Chr.pat.* und *Rhesos* auch für die intertextuellen Einschreibungen speziell derjenigen Reden festgestellt werden, welche von Maria im *Chr.pat.* unter intertextueller Verweisung in den *Rhesos* gesprochen werden. So begegnet uns bspw. gleich zu Beginn des dritten *Chr.pat.*-Teils (1906–2531) eine Maria, die in den intertextuellen Einschreibungen ihrer Rede wieder zum Anfang des *Rhesos* zurückkehrt, welcher bereits am Ende des von ihr gesprochenen Dramenprologs zu Beginn des ersten *Chr.pat.*-Teils intertextuell aufgerufen worden war.

Maria schreibt ‚sich‘ nämlich in der ersten Rede des dritten Dramenteils (1906–1929), in welcher sie überlegt, wie sich die vom Boten am Ende der vorangehenden Szene gemachten Meldung, dass Pilatus eine Wache vor dem Grab aufgestellt habe, auf ihre Absicht auswirke, noch während der Nacht den Toten im Grab zu salben, in den Beginn des *Rhesos* ein, wo es darum geht, dass sich Hektor mit dem Chor und Aeneas darüber berät, wie mit der nächtlichen Versammlung der Griechen, die sie von Ferne sehen, am besten umzugehen sei. Sowohl Hektor als auch Maria kommen dabei jeweils zu dem Schluss, es sei am klügsten, zunächst eine(n) Kundschafter(in) auszusenden, der/die die Lage vor Ort – im Lager der Griechen bzw. vor dem Grab – ausspähen und ihnen Bericht davon erstatten soll.

Doch nicht nur diese Anfangsszene aus dem *Rhesos*, in welcher sich Hektor, der Chor und Aeneas darüber beraten, wie man angesichts der nächtlichen Versammlung der Griechen vernünftigerweise vorgehen solle, und an deren Ende sich Dolon zu dem nächtlichen Spähgang zum Lager der Griechen bereit erklärt (*Rhes.* 51–223), ist in Marias erster Rede des dritten Teils intertextuell aufgerufen, sondern auch der kurze Dialog zwischen Odysseus und Diomedes, die nach ihrem Mord an Dolon, zur Ermordung des Hektors ins trojanische Zeltlager gekommen sind, dieses aber leer finden und sich fragen, wie es nun weitergehen soll (*Rhes.* 565–594).

Gemeinsamkeit zwischen diesen drei Szenen – der einen zu Beginn des dritten *Chr.pat.*-Teils und der zwei im *Rhesos* – ist, dass sie alle ein Umdenken der Handelnden erfordern, weil sich deren eigentlicher Plan infolge äußerer Einflüsse nicht mehr zum Erfolg führen lässt. Hektor überlegt, was angesichts dessen zu tun ist, dass sein eigentlicher Impuls, angesichts des sich nächtlich versammelnden griechischen Heeres noch während der Nacht ins Lager der Griechen einzufallen, durch die Argumente des Chores und Aeneas gestoppt

worden ist. Odysseus und Diomedes überlegen, was angesichts dessen zu tun ist, dass ihr eigentlicher Plan, den schlafenden Hektor in seinem Zelt zu töten, fehlgegangen ist, weil sie diesen dort nicht antreffen. Maria überlegt, was angesichts dessen zu tun ist, dass ihr Plan, den Leichnam ihres Sohnes noch während der Nacht zu salben dadurch verunmöglicht worden ist, dass Pilatus eine Wache vor dem Grab aufgestellt hat.

Dadurch, dass diese Überlegungen Hektors, Odysseus und Diomedes bzw. Marias jeweils zu Beginn der Umsetzung größerer, neuer Pläne stehen – Hektor wird Dolon als Späher ins griechische Lager entsenden, Odysseus und Diomedes werden, geführt von Athene, das trojanische Lager nicht verlassen, ohne anstelle Hektors Rhesos getötet zu haben, Maria wird sich im Anschluss an die Beratung schließlich selbst gemeinsam mit Maria Magdalena als Späherin zum Grab ihres Sohnes aufmachen und dort Zeugin seiner Wiederauferstehung werden –, entsteht infolge des intertextuellen Dialogs dieser drei Anfangsszenen miteinander der Eindruck, dass die Handlung des *Chr.pat.* zu Beginn des dritten Teils wieder von Neuem beginnt bzw. einen neuen dritten Anfang bekommt. Denn wie die Beratungsszenen zwischen Hektor, dem Chor und Aeneas sowie zwischen Odysseus und Diomedes am Beginn jeweils neuer Handlungsketten stehen, so steht auch die Beratungsszene zwischen Maria und ihren Freundinnen am Beginn einer neuen Handlungskette, nämlich derjenigen, an deren Ende Maria, Maria Magdalena und die restlichen Freundinnen, Johannes und Simon Petrus sowie die restlichen Jünger Zeugen der Wiederauferstehung des Toten werden.

Hierbei allerdings kann auch auffallen, dass sich der in der ersten Beratungsszene zwischen Hektor, dem Chor und Aeneas getroffene Plan, Dolon als Späher ins griechische Schiffslager auszusenden, zum völligen Disaster wandelt, insofern Dolon nicht nur nie das Lager der Griechen erreicht, sondern mit seinem Verrat des Codewortes an Odysseus und Diomedes den Grundstein für die Ermordung des Rhesos legt. Der in der zweiten Beratungsszene zwischen Odysseus und Diomedes getroffene Entschluss, sich erfolglos aus dem Lager der Troer zurückzuziehen, wird zwar von einem Gott (Athene) vereitelt, der ihnen Rhesos als neues und wichtigeres Anschlagziel ausweist, doch ist dieser auf einen göttlichen Eingriff zurückgehende Erfolg, welcher wiederum den Grundstein zum Sieg der Griechen über Troja legt, nur ein temporärer und damit in gewisser Hinsicht auch nur ein scheinbarer Erfolg. Denn er beendet für die Griechen weder Leid noch Tod, wenn man bedenkt, wie viel Leiden und wie viele Tode den Griechen nach ihrem Sieg infolge des Trojanischen Krieges noch immer bevorstehen. Sowohl Hektors Entschluss, Dolon auszusenden, weil dies mittelbar zum Tod des Rhesos, der einzigen Rettung für Troja, führt, als auch Odysseus' und Diomedes' Ermordung des Dolon, weil diese mittelbar zu einem nur zweifelhaften Sieg der Griechen über die Trojaner führt, stehen zwar beide zu Beginn von neuen Handlungsketten, sind aber beide gleichermaßen erfolglos, insofern weder Hektors Entsendung des Dolon noch Odysseus' und Diomedes' Ermordung des Dolon den gewünschten Erfolg der Rettung aus Leid und Tod bringen.

In diesem Sinne kann nur Marias Entschluss, sich gemeinsam mit Maria Magdalena zum Grab zu begeben, als wirklich erfolgreich gelten. Denn die Aporien und die damit verbundenen Ängste, in welche die Frauen nicht nur vor ihrem Gang zum Grab, weil sie ihren ursprünglichen Plan, noch während der Nacht den Toten zu salben, aufgrund der von Pilatus am Grab aufgestellten Wache vereitelt sehen, sondern auch noch vor dem Grab selbst geraten, weil auch hier immer wieder etwas wider ihre Erwartung geschieht,¹⁹⁵ lösen sich in ihrem steten Vertrauen auf die Erfüllung des göttlichen Heilsplanes, zu dem sie sich aufrufen,¹⁹⁶ schließlich immer wieder auf. Denn nicht nur dürfen sie, am Grab angekommen, erkennen, dass die Abwesenheit der Wache, nicht bedeutet, dass diese ihnen einen Hinterhalt stelle (2031–2033), sondern auch, dass sich der große Stein, den vom Eingang wegzurollen, sie sich Gedanken machen (2042), plötzlich von alleine wegrollt (2045), und dass die Abwesenheit des Leichnams, über die sie sich erschrecken, nicht bedeutet, dass der Leichnam gestohlen worden ist (2046–2049), sondern vielmehr, dass der Tote von den Toten wiederauferstanden ist, und dass sich damit der göttliche Heilsplan, wie sie das ganze Drama über gehofft haben, endlich erfüllt (2077). Die Hoffnung also, welche von Beginn des Dramas mit dem dritten Tag verknüpft ist, beginnt sich zu Beginn des dritten Dramenteils in jeweils keinen Schritten zu erfüllen – und zwar unter der intertextuellen Verweisung in den Beginn zweier *Rhesos*-Szenen, die sich im weiteren Verlauf des *Rhesos* selbst bzw. im weiteren Verlauf des Mythos vom Trojanischen Krieg als ganz und gar erfolglos im Sinne der im *Rhesos* (wie übrigens im *Chr.pat.*) erhofften Freiheit von Leid und Tod durch die Beendigung des Trojanischen Krieges erweisen werden.

Zwar löst sich im *Rhesos* Hektors anfängliche Aporie in den Plan auf, Dolon solle das Treiben des griechischen Heeres auskundschaften, doch dieser scheitert nicht nur gründlich, sondern wird zur Vorbedingung der eigentlichen trojanischen Tragödie, dass nämlich der einzige Retter Trojas die Nacht im Trojanischen Feldlager nicht überlebt. Zwar löst sich auch Odysseus' und Diomedes' Aporie angesichts dessen, dass sich Hektor nicht in seinem Zelt befindet, in den Plan Athenes' auf, doch ist dieser nicht in dem Sinne erfolgreich, dass er das Leiden und das Sterben infolge des Trojanischen Krieges beenden könne, gleichwohl er den Trojanischen Krieg zugunsten der Griechen zu entscheiden vermag. Nur Marias Aporien, die zu Beginn des dritten *Chr.pat.*-Teils gleich vervielfacht werden – (1.) Wie salben wir den Toten? (2.) Wie gehen wir mit der Wache um, die sie dann auch noch, am Grab angekommen, nicht auf ihrem Platz entdeckt? (3.) Wer geht wann zum Grab? (4.) Wie rollen wir den Stein weg? (5.) Wo ist der Leichnam? – lösen sich nicht nur alle im Einzelnen ins Positive auf, sondern lassen damit auch Marias größte Hoffnung

¹⁹⁵ Bspw. 2036f. (Maria Magdalena spricht): Τί δῆτ', ἀδελφή, δρῶμεν· οὐ γὰρ εὕρομεν / ὡς ἡλπίσαμεν, ἐλπιδὼν δ' ἡμάρτομεν. Was sollen wir machen, Schwester? Denn nicht finden wir, / was wir erhofft/erwartet haben; die Hoffnung/Erwartung schlägt [uns] fehl. Vgl. auch 2043; 2054.

¹⁹⁶ 2038f. (Maria spricht): Πείθου, πάλιν στείχωμεν· εὖ δ' εἴη τυχεῖν / τὸν νεκρὸν αὐτὸν καρδίαις ὠπλισμέναις. Vertrau, lass uns weiter gehen. Mögen wir Glück haben, zu finden / den Toten selbst mit gewappnetem Herzen.

sich endlich erfüllen. Wo also weder Hektors' noch Odysseus' und Diomedes jeweiliges Hoffen auf das Ende von Leid und Tod und die Rückkehr in die Heimat erfüllt werden (können), deren mögliche Erfüllung zu Beginn des dritten *Chr.pat.*-Teils intertextuell von Maria aufgerufen werden, dort erfüllt sich Marias Hoffnung, deren allmähliche Erfüllung zu Beginn des dritten Dramenteils im Entstehen begriffen ist.

Die Deutung der Wirkung des intertextuellen Dialogs zwischen den Marienreden und dem *Rhesos* zu Beginn des dritten *Chr.pat.*-Teils kann also dahingehend beschrieben werden, dass durch den intertextuellen Dialog mit dem *Rhesos* der beginnende dritte *Chr.pat.*-Teil als Erfüllung einer mit einem Plan verbundenen Hoffnung – d.h. Marias (und Maria Magdalenas) Hoffnung, am Grab selbst Augenzeugin der Auferstehung zu werden – lesbar wird und zwar im expliziten Gegensatz zum *Rhesos*, auf dessen zwei jeweils mit einem Plan verbundenen Hoffnungen – d.h. Hektors bzw. Odysseus' und Diomedes' Hoffnungen darauf, Leid und Tod infolge des Trojanischen Krieges zu beenden – intertextuell zwar angespielt wird, sie sich aber entweder im weiteren Verlauf des *Rhesos* selbst oder im weiteren Verlauf des Mythos des Trojanischen Krieges als ganz und gar unerfüllbar erweisen.

In diese Deutung der kontrastierenden Bezugnahme fügt sich auch ein, dass, wie oben bereits dargelegt worden ist, Maria auf ihren Weg zum Grab, kurz bevor das Sonnenlicht und mit ihm kurze Zeit später auch der Wiederauferstandene als der Retter der Menschheit erscheint, die letzten Worte Hektors aus dem *Rhesos* spricht, welche zwar dort, nicht aber im *Chr.pat.*, wirkungslos bleiben (2010f. : *Rhes.* 990f.). Hierin fügt sich außerdem, dass Maria in derselben Rede nur wenige Verse später, als dann die lang ersehnten ersten Sonnenstrahlen des dritten Tages endlich am Horizont sichtbar werden (2019), ihren Sohn in denjenigen Worten zum Kommen aufruft, welche sich in das zweite Stasimon aus dem *Rhesos* intertextuell einschreiben, das weiter oben als das Motto dieses Abschnitts anzitiert wird (s.o. S. 174). In diesem Teil ihrer Rede, in welchem die ersten Sonnenstrahlen des dritten Tages endlich am Horizont sichtbar geworden sind (2019–2030), fordert Maria nicht nur ihren Sohn zum Kommen auf, sondern begrüßt ihn dabei auch noch überschwänglich als den Retter von Tod und Leid, obwohl er selbst noch gar nicht auf der Bühne erschienen ist, d.h. sich noch gar nicht als wahrhaft als dieser erwiesen haben kann. Dies geschieht dabei ausgerechnet auch noch unter intertextueller Bezugnahme auf das zweite Stasimon aus dem *Rhesos*, in welchem der Chor wie Maria den noch nicht einmal erschienenen Rhesos überschwänglich als den Retter Trojas und Beender von Leid und Tod bejubelt. Wie Rhesos so wird auch Jesus Christus kurz nach dieser Rede, in welcher Maria bzw. der Chor dem in der jeweiligen Tragödie noch nicht Erschienenen gewissermaßen Vorschusslorbeeren zuteilen, zwar wirklich auf der Bühne erscheinen, doch wird dieser Rede nur Jesus Christus als derjenige, welcher sich als wahrhaft Überlebender der Nacht, der Dunkelheit und des Todes und damit als der wahre Retter erweisen wird, gerecht werden, wohingegen Rhesos als derjenige, welcher die Nacht und die Dunkelheit nicht überstehen, sondern ermordet werden wird, seiner zuvor im Stasimon antizipierten

Rolle als Retter nicht entsprechen wird:

Aἰ αἰ.	(2019)	(2019) Ai, ai. / (2020) Kind, sieh der ersehnte dritte
Τέκνον, ποθεινὸν ἡμᾶρ ἰδοὺ τὸ τρίτον,	(2020)	Tag, / das dritte Licht [ist] schon da, Hoffnung für deine
[Hek.32] <u>τριταῖον ἦδη φέγγος, ἐλπὶς σοῖς φίλοις.</u>		Freunde. / Mag sie nicht [unerfüllt] vorüberziehen,
Μὴ δὴ παρέλθοι, καὶ θανεῖν με ξυμφέρει.		sonst müsste auch ich sterben. / Oh Kind, oh liebstes,
[Med.1071, 1397] ὦ Τέκνον, ὦ φίλτατον, ὦ θεῖον κάρα,		oh göttliches Haupt, / wann sehe ich All-Unglückliche
πότ' ἄρ' ἐγὼ σ' ἢ ποῦ σ' ἢ παντλήμων ἴδω.		dich und wo? / (2025) Oh Kind, mögest du zu mir nur
[Rhes.367, 369] ὦ Τέκνον, εἴθε τάχος ἔλθοις μοι φάους.	(2025)	schneller noch als das Licht kommen. / Mögest du kommen,
[Rhes.369, Hek.1] <u>ἔλθοις νεκρῶν κευθμῶνα καὶ σκότου πύλας</u>		die Höhle der Toten und die Tore des Schattens /
[Hek.2] <u>λιπῶν, ἵν' ἄδης χωρὶς ὥκισται φάους,</u>		verlassen habend, wo Hades [einst] ohne Licht gewohnt,
νῦν δ' εἶδε φῶς μέγιστον ἐν σῇ καθόδῳ.		/ jetzt aber das größte Licht in deinem Abstieg gesehen
[Rhes.370] Ἐλθ' ἐλθέ, φάνηθι, προλαβὼν ἥοῦς σέλας.		hat. / Komm, komm, erscheine, komme den Strahlen
Θεὸν Θεόν σ' ὀλύμπιον τὰ πάντ' ἔχει.	(2030)	der Sonne zuvor. / Als Gott, Gott, hat alles und jeder
		dich.

In diese Deutung der in der Antizipation des (sich als wahr bzw. als unwahr erweisen) Retters kontrastierenden Bezugnahme des *Chr.pat.* auf den *Rhesos* fügt sich schließlich als letztes hier angeführtes Beispiel auch ein, dass Maria bereits im zweiten Dramenteil in einem Teil derjenigen (weiter unten ausführlicher angesprochenen, s.u. S. 197ff.) Rede, in welcher sie ihren toten Sohn in den Armen hält, um diesen in den Worten der Muse vom Ende des *Rhesos* trauert. Vor dem Hintergrund der in den vorangehenden Abschnitten dargelegten Wirkung des intertextuellen Dialogs zwischen *Chr.pat.* und *Rhesos* kann sich nun aber auch hier als konkretere Wirkung ergeben, dass Muse und Maria wie sonst *Rhesos* und Jesus Christus im intertextuellen Dialog miteinander kontrastiert werden. Dass Maria nämlich in einer Rede, in welcher sie in der Mitte des Dramas um ihren toten Sohn trauert, intertextuell auf die Trauerrede der Muse aus dem *Rhesos* zurückgreift, welche dort am Ende des Dramas steht, kann nämlich als Signal an den Leser gelesen werden, dass Marias ‚Drama‘ in explizitem Gegensatz zu dem der Muse weitergehen wird. Denn Marias Trauer, so eine mögliche Wirkung des intertextuellen Dialogs dieser zwei Trauerreden miteinander, steht anders als die der Muse nicht am Ende der Geschichte, oder anders ausgedrückt: Marias Trauer im *Chr.pat.* stellt anders als die der Muse nicht das Ende der Geschichte dar, und zwar um so mehr, je mehr Maria zu Beginn des dritten Teils, wie gerade dargelegt worden ist, wieder auf den Beginn des *Rhesos* referiert.

In gewisser Hinsicht läutet damit Marias Trauerrede in Musenversen im zweiten Dramenteil auch das Ende ihrer Trauer als Mutter um den toten Sohn ein. Denn Marias ‚Drama‘ als Mutter eines ermordeten Kindes wird anders als das der Muse, welches mit dem Tod ihres Sohnes endet, weitergehen: Es wird am dritten Tag quasi von Neuem beginnen, wie der Beginn des dritten *Chr.pat.*-Teils mit den intertextuellen Einschreibungen

in den Beginn des *Rhesos* zeigt, und dabei vor allem glücklich(er) enden. Denn so wenig, wie der ermordete Rhesos und die unerfüllbare Hoffnung Hektors auf Rettung aus Leid und Tod am Ende des christlichen Dramas stehen, so wenig wird auch die Trauer der Muse um den toten Sohn am Ende des christlichen Dramas stehen. Der *Chr.pat.* wird all dem, indem er den *Rhesos* fort- und andersschreibt, ein glückliches Ende geben und auf dieses scheint Maria in ihren Reden in *Rhesos*-Versen Bezug zu nehmen, der sich in Hinblick auf die Antizipation der (sich als wahr bzw. als unwahr erweisenden) Erfüllung der Hoffnung auf Rettung der Menschheit als kontrastierend beschreiben lässt.

4.3.2 Zusammenfassung (die in *Rhesos*-Versen das (im Gegensatz zum *Rhesos*) glückliche Ende des *Chr.pat.* antizipierende Maria

Die nahezu den ganzen *Chr.pat.* wie den ganzen *Rhesos* über herrschende Dunkelheit, welche im *Chr.pat.* immer wieder auch mittels intertextueller Einschreibungen in den *Rhesos* sprachlich thematisiert wird, wird zu Beginn des dritten Dramenteils von dem den gesamten *Chr.pat.* hindurch lang ersehnten Licht des (dritten) Tages endlich abgelöst. Dieses Licht des Tages wird zwar im *Rhesos* ähnlich lang herbeigesehnt, zeigt sich dort aber nie. Der Grund warum, sowohl im *Chr.pat.* als auch im *Rhesos* das Licht des Tages so sehnsüchtig erwartet wird, ist, dass Hektor bzw. Maria an das Erscheinen des Tages die endliche Erfüllung ihrer lang gehegten Hoffnung auf Rettung Trojas bzw. der Menschheit aus Leid und Tod knüpfen.

Wenn dann im dritten Teil des *Chr.pat.* erst das Licht des dritten Tages, und dann der Auferstandene selbst erscheinen, hat sich Jesus Christus tatsächlich als derjenige erwiesen, als welcher er insbesondere gegen Ende des zweiten *Chr.pat.*-Teils immer wieder antizipiert wird, nämlich: als erfolgreicher(er) Rhesos, als Lichtbringer, als Gott, großer König, als Einhaucher neuen Lebens, als welchen der Chor den Rhesos im zweiten Stasimon vergeblich preist (s.o. das Motto dieses Abschnitts auf S. 174). Die Hoffnung also, welche im *Rhesos* unerfüllt bleibt und unerfüllt bleiben muss, insofern der (pagane) Retter Trojas in explizitem Gegensatz zum christlichen Retter der Menschheit die Nacht nicht überlebt, sondern dem Tod zum Opfer fällt, wird erst im *Chr.pat.* erfüllt. Damit wandelt der *Chr.pat.* die vergebliche Hoffnung auf Rettung aus Leid und Tod in eine sichere um, d.h. in eine Hoffnung, die sich hier in explizitem Gegensatz zum *Rhesos* auch wahrhaft erfüllt und erfüllen kann, weil der Retter der Menschheit nicht nur die Nacht übersteht, sondern auch den Tod überlebt.

Die allgemeine Wirkung des intertextuellen Dialogs zwischen *Chr.pat.* und *Rhesos* ist daher also gleichzeitig sowohl die der Formulierung der Sehnsucht auf den (hellen) Tag der Rettung im Gegensatz zur Dunkelheit der Nacht als auch die der Hoffnung auf Rettung, welche sich bei Tage, nicht bei Nacht ereignen soll, als auch die der tatsächlichen

Erfüllung dieser Sehnsucht auf die Helligkeit des Tages und dieser Hoffnung auf Rettung, oder anders ausgedrückt: die Wirkung ist die der sich (im Gegensatz zum *Rhesos*) im *Chr.pat.* sicher erfüllenden (und nicht eitel bleibenden) Hoffnung auf Rettung aller aus Leid und Tod durch den einzig wahren Retter der Menschheit, der sich (im Gegensatz zur Figur des *Rhesos*) sicher als dieser erweist. Gewissermaßen wird nämlich der ‚Rhesos‘ des *Chr.pat.* den Tod überleben und sich als der wahre Retter aus Leid und Tod erweisen; und ebenso wird der ‚Hektor‘ des *Chr.pat.* die Erfüllung seiner Hoffnung auf eine Rettung aus Leid und Tod erleben; und so wird auch die ‚Muse‘ des *Chr.pat.* ihre Trauer um den toten Sohn überwinden, weil dieser von den Toten wiederaufersteht.

Indem der *Chr.pat.* den *Rhesos* sowohl im zweiten Dramenteil als auch zu Beginn seines dritten Teils zu Ende gehen lässt, indem er immer wieder Verse bzw. ganze Reden intertextuell aufruft, welche im *Rhesos* am Ende des Dramas liegen (bspw. die letzte Worte Hektors oder die Trauerrede der Muse), dann aber den *Rhesos* nicht damit enden lässt, sondern vielmehr von Neuem beginnen lässt, indem er auch zu Beginn des dritten Dramenteils auf den des *Rhesos* intertextuell zurückgreift, und den *Rhesos* dann fort- und andersschreibt, indem er ihm ein anderes Ende gibt – bspw. indem der Tag, den Hektor am Ende des *Rhesos* dämmern sieht, weitergeschrieben wird, aber anders, indem die Rettung aus Leid und Tod kommt –, wird er der paganen Tragödie, deren Tragik gemäß der Wirkung des intertextuellen Dialogs zwischen *Chr.pat.* und *Rhesos* insbesondere darin liegt, dass eine ganz grundlegende Hoffnung auf ein Ende von Leid und Tod unerfüllt bleibt, ein glückliches Ende geben. Die Hoffnung also, die im *Rhesos* in vielerlei Hinsichten (Hektor und Chor, Odysseus und Diomedes, Muse) ins Leere läuft, erfüllt damit erst das christliche Drama.

Vor diesem Hintergrund erscheint eine Maria, welche in *Rhesos*-Versen spricht, als eine Maria, die auf den Erfolg ihrer Hoffnung auf die Rettung der Menschheit am Ende des *Chr.pat.* Bezug nimmt und zwar auf einen Erfolg, der in explizitem Gegensatz zu dem Misserfolg im *Rhesos* steht, wo sich weder Hektors Hoffnung auf Rettung Trojas, noch auch letztendlich Odysseus‘ und Diomedes‘ Hoffnung auf Rettung aus Leid und Tod, noch auch der Muse Hoffnung auf ein erfolgreiches Leben ihres Sohnes erfüllen wird. Maria erscheint dadurch immer wieder in ihren Reden in *Rhesos*-Versen gleichzeitig wie und grundsätzlich anders als der Chor im *Rhesos* in seinem zweiten Stasimon (s.o. das Motto dieses Abschnitts auf S. 174): Nur Marias Hoffnung wird sich im Gegensatz zu derselben des Chores aus dem *Rhesos* erfüllen, nur Marias immer wieder im *Chr.pat.* als Retter der Menschheit antizipierter Sohn wird sich auch wahrhaft als dieser erweisen, wohingegen die Antizipation des Chores im *Rhesos* eitel bleiben wird.

4.4 Kapitelzusammenfassung

Die in den vorangehenden Abschnitten herausgearbeitete Wirkung der intertextuellen Einschreibungen der Reden Marias in die *Medea*, die *Bakchen* und den *Rhesos* kann abschließend als die Konnotation ihrer Reden bzw. als die Konnotation von Abschnitten ihrer Reden mit entsprechenden Gemütszuständen Marias beschrieben werden, die entweder in rasender Verzweiflung (*Medea*), in göttlicher Einsicht (*Bakchen*) oder in der sicheren Gewissheit spricht, dass ihre Hoffnung auf ein glückliches Ende so sicher in der Wahrhaftigkeit des göttlichen Heilsplanes und ihren Glauben daran begründet liegt, dass diese nicht enttäuscht, sondern erfüllt werden wird (*Rhesos*).

Hierbei kann die Aufmerksamkeit des Rezipienten des *Chr.pat.* insbesondere auf diejenige Maria fallen, welche (vor allem in *Medea*-Versen) ihrer (dadurch als rasend deutbaren) Verzweiflung Ausdruck verleiht. Dass diese Maria so prominent in den Aufmerksamkeitsfokus des Rezipienten rückt bzw. rücken kann, ergibt sich insbesondere aus zwei Phänomenen des *Chr.pat.*. Nämlich erstens daraus, dass die (vor allem in *Medea*-Versen rasend) verzweifelnde Maria auf die Gesamtheit des *Chr.pat.* betrachtet den größten Raum einnimmt, weil sie nicht nur mit dem ersten Dramenteil (1–1133) den längsten Teil des *Chr.pat.* bestimmt, sondern auch danach noch einmal an einer Stelle im zweiten *Chr.pat.*-Teil wiederkehrt (1309–ca. 1332, s.u. S. 197), die gut zu der in dieser Arbeit vorgeschlagenen Deutung Marias Verzweiflung in *Medea*-Versen als wider den Verstand gerichtete Raserei der sinnlichen Wahrnehmung zu passen scheint, wie gleich noch einmal abschließend dargelegt werden wird; und zweitens daraus, dass Maria immer wieder im Drama selbst von anderen Dramenfiguren für die Heftigkeit und Maßlosigkeit kritisiert wird, mit der sie am Tod ihres Sohnes verzweifelt (s.o. S. 16f.), wodurch Marias Verzweiflung zum Thema zumindest einiger Abschnitte im Drama erhoben wird – des ersten Dramenteils auf jeden Fall, aber auch noch des Beginns des zweiten Dramenteils, weil sich hier die meiste Kritik daran finden lässt.¹⁹⁷

Als Ergebnis der in dieser Arbeit insbesondere in Abschnitt 4.1 zur *Medea* im *Chr.pat.* ausführlich dargelegten intertextuellen Lektüre des *Chr.pat.*, welche gleichzeitig auch die Marienfigur und hier insbesondere die verzweifelnde des ersten Dramenteils ins Zentrum der Deutung des Dramas stellt, darf daher nun konstatiert werden, dass im *Chr.pat.* offenbar eine Maria im Zentrum steht, deren Verzweiflung infolge des intertextuellen Dialogs mit der *Medea* und der Medeafigur als rasend und gegen den Verstand gerichtet gekennzeichnet wird. Gleichzeitig wird dadurch, so ein weiteres Ergebnis der in Abschnitt 4.1

¹⁹⁷ Bspw. 617–620 (Kritik des Chores); 730–737 (Kritik Jesus Christus’); 932; 962; 970–982 (Kritik Johannes’); 1163–1165; 1241–1243; 1266–1268; 1286f. (Kritik Joseph von Arimathias). Außerdem sei in diesem Zusammenhang noch einmal daran erinnert, dass sich auch die theologischen wie literaturwissenschaftlichen Rezeptionszeugnisse des *Chr.pat.* seit dem Ende des 16. Jh.s vor allem anderen an dieser Maria, die über das Leiden ihres Sohnes so überbordend verzweifelt, weitaus am meisten abgearbeitet haben (s.o. den Abschnitt 2.2 zur Kritik an der Marienfigur). Auch ihr Aufmerksamkeitsfokus lag also insbesondere auf dieser Maria.

ausführlich dargelegten intertextuellen Lektüre des *Chr.pat.*, Marias ganz-Mensch-Sein betont, d.h. ihre (geschlechtliche) Abstammung von Adam und Eva, welche im Marienprolog noch vor der Marienfigur über die *Medea*-Intertexte lesbar geworden waren.

Gemäß dieser in Abschnitt 4.1 ausführlich dargelegten intertextuellen Lektüre teilen sich ja nämlich Maria und Eva ein sogenanntes ‚*Medea*-Element‘, das dahingehend beschrieben werden kann, dass einer Leidenschaft gegen den Verstand gefolgt wird, wie Medea selbst es in Kolchis mit ihrem Verrat an Heimat und Vater für Iason und in Korinth mit ihrer Ermordung der Kinder für die Befriedigung ihrer Lust auf Rache an Iason tut. Maria selbst charakterisiert ihre Verzweiflung über den Tod des Sohnes dabei mehrfach im Drama wie Medea in Korinth kurz vor der Ermordung ihrer Kinder als lustgetriebenes Handeln (Lust nach Tränen bzw. Lust nach Rache), das im intertextuellen Dialog mit den entsprechenden *Medea*-Versen als gegen den Verstand gerichtet gedeutet werden kann (s.o. S. 147f.), mit welchem Maria das momentane Leidgeschehen ihres Sohnes an anderer Stelle im Drama als Teil des göttlichen Heilsplanes eigentlich verstehen kann.

Damit also leidet Maria, wie weiter oben in Abschnitt 4.1 ausführlich dargelegt worden ist, an der menschlichen Grunddisposition, gegen den Verstand der sinnlichen Wahrnehmung und einem dadurch ausgelösten Lust- bzw. Unlustempfinden zu folgen, die ihren Ursprung im Paradiesgeschehen zwischen Adam, Eva und der Schlange hat. Diese Deutung des intertextuellen Dialogs zwischen *Chr.pat.* und *Medea* fußt dabei insbesondere auf dem im Marienprolog lesbar werdenden intertextuellen Dialog zwischen der dort erzählten Paradiesgeschichte mit der *Medea* auf der einen und mit Philon auf der anderen Seite. Denn im Marienprolog, welcher den Beginn des intertextuellen Einschreibens des *Chr.pat.* in die *Medea* darstellt, wird die *Medea*, wie weiter oben ausführlich dargelegt worden ist, – immer wieder auch in Auseinandersetzung mit Philon – als Tragödie des erotischen Wahnsinns etabliert, welcher zur *conditio humana* infolge des Sündenfalls im Paradies erklärt wird, wo sich zum ersten Mal die sinnliche Wahrnehmung (‚Eva‘) in rasender Liebe über den Verstand (‚Adam‘) erhoben hat. Die Folge dieser ersten Überhöhung (Hybris, vgl. Vers 39 mit intertextueller Einschreibung in *Aga.* 763f.) der ‚Eva‘ (der sinnlichen Wahrnehmung) im Paradies ist, dass jeder Mensch als Kind Evas und Adams mit einer ungerechten und unharmonischen Seele geboren wird, in welcher stets der (weibliche) sinnlich wahrnehmende (‚Eva‘) mit dem (männlichen) geistig erkennenden Seelenteil (‚Adam‘) um die Seelenführung streitet.

Die Medeafigur wird dadurch – neben anderen ebenfalls im Marienprolog intertextuell eingespielten mythologischen Figuren wie der Helena, der Klytaimnestra, der Hekabe, des Agamemnon u.a. – zum Exemplum für denjenigen Menschen, welcher – unter der Führung seiner in erotische Raserei zu einem Wahrnehmungsgegenstand geratenen sinnlichen Wahrnehmung – unheilvolle Entscheidungen auf Grundlage der nur unzureichenden Urteilskraft des sinnlichen wahrnehmenden Seelenteils trifft, nicht aber auf Grundlage der Urteilskraft des νοῦς, wie es eigentlich richtig wäre. Grund hierfür ist, dass, wie angespro-

chen, im Adam des Paradieses (= der Mensch des Paradieses) die ursprünglich gerechte und harmonische Seelenordnung erstmals mit dem Ehebruch ‚Evas‘ auf den Kopf gestellt worden ist, d.h. in eine grundsätzlich ungerechte und unharmonische Seelenordnung verwandelt worden ist, deren ursprüngliche gerechte Ordnung und Harmonie nur durch die stete Wachsamkeit des Geistes (‚Adam‘) über die sinnliche Wahrnehmung (‚Eva‘) aufrecht erhalten werden kann.

Wie schwer jedoch der Zustand einer steten Wachsamkeit des Geistes über die sinnliche Wahrnehmung zu erreichen ist, scheint die Marienfigur des *Chr.pat.* eindrücklich vor Augen zu führen, indem sie während des Dramas immer wieder Gefahr läuft, am Anblick des leidenden Sohnes dermaßen zu verzweifeln, dass sie ihren Glauben an die Wahrhaftigkeit des göttlichen Heilsplanens verliert und ihrem Leben ein Ende bereitet, was wiederum in der hier vorgeschlagenen intertextuellen Lesart als Sieg der sinnlichen Wahrnehmung über den νοῦς im Kampf um die Seelenführung gedeutet wird; gleichzeitig aber führt diese Marienfigur des *Chr.pat.* auch vor Augen, wie diese Gefahr, von welcher aufgrund seiner Disposition grundsätzlich jeder Mensch und so auch Maria bedroht ist, und welche stets am Anfang seiner individuellen Schuld steht, durch die Abwendung vom sinnlich Wahrnehmbaren und der Zuwendung zum geistig Erkannten, d.h. der göttlichen Wahrheit, abgewendet werden kann.

Diese insbesondere auf den intertextuellen Dialog mit der *Medea* gründende intertextuelle Lesart des Marienprologs, des dort erzählten Paradiesgeschehen sowie der verzweifeln den Marienfigur des *Chr.pat.* überhaupt, welche schließlich darin gipfelt, dass in dieser Arbeit die Marienfigur des *Chr.pat.* als ganzer Mensch aufgefasst wird, der im *Chr.pat.* Gefahr läuft, den erstmals im Paradies begangenen Fehler seiner Eltern zu wiederholen – nämlich: der sinnlichen Wahrnehmung statt dem Geist zu folgen – kann schließlich als Erklärung für verschiedene Phänomene des *Chr.pat.* herhalten, die im Folgenden erst stichwortartig, im Anschluss daran aber ausführlicher abschließend dargelegt werden sollen. Marias so aufgefasstes ganz-Mensch-Sein kann herhalten:

- als Erklärung für Marias unsteten Figurencharakter im *Chr.pat.*, der zwischen rasernder Verzweiflung über das Leiden des Sohnes auf der einen und besonnener Einordnung seines Leidens in das göttliche Heilsplanen auf der anderen Seite hin- und herschwankt
- als Erklärung dafür, dass einerseits Marias Verzweiflung mit ihrer Fokussierung auf die leidende Körperlichkeit ihres Sohnes einhergeht, welche sie sinnlich wahrnimmt, andererseits ihr Verständnis für sein Leiden als Teil des göttlichen Heilsplanes mit ihrer Abwendung vom konkreten Sinneseindruck
- als Erklärung dafür, dass Maria im intertextuellen Dialog mit der *Medea* ihr Weinen als den Sieg ihres Kummers über den Verstand erklärt – wie Medea, welche die

kurz bevorstehende Ermordung ihrer Kinder als rasend und gegen ihren Verstand gerichtet bezeichnet

- als Erklärung dafür, dass Maria ihr unverständiges Weinen mit dem ‚Frau-Sein‘ verbindet, ihr besonnenes Verständnis der momentanen Geschehnisse aber mit Jungfräulichkeit
- als Erklärung für die in Präfatia und Jesusgebet am Schluss als Urgrund aller Sterblichkeit bezeichnete ἀπροσεξία („Unaufmerksamkeit des Geistes“, *pr.* 14f.; 2534), bei der es sich um das Gegenteil der steten Wachsamkeit des Geistes über die sinnliche Wahrnehmung handelt, welche einzig sowohl den Sündenfall der Menschheit im Paradies verhindert hätte als auch den Menschen als Kind Evas und Adams von seiner individuellen Schuld bewahren kann
- als Erklärung dafür, dass der *Chr.pat.* mit einem Mariengebet endet, in welchem der Maria grundsätzliches Wohlwollen gegenüber dem von ἀπροσεξία bedrohten Gebetsprecher zugesprochen wird, weswegen sie zu seiner Fürsprecherin bei ihrem Sohn im Himmel werden könne, sowie eine Art Vorbildfunktion, welche den Gebetssprecher aus allen Gefahren rette (s.u. S.201)

Die hier vorgeschlagene Deutung der Marienfigur des *Chr.pat.* geht, wie angesprochen, sowohl auf den intertextuellen Dialog ihrer Reden mit der *Medea* zurück, welche sich sowohl in Kolchis als auch in Korinth zu einer unheilvollen Entscheidung gegen den Verstand hinreißen lässt, als auch auf den intratextuellen Dialog mit der Evafigur aus dem Marienprolog, welche vor der Marienfigur über die Medeafigur lesbar wird und einen infolge der intertextuellen Verweise zur Medeafigur mit dieser vergleichbaren Fehler gegen den Verstand im Paradies begeht, so dass Eva und Maria im *Chr.pat.* über ein sogenanntes ‚*Medea*-Element‘ miteinander verbunden werden können. In dieser Deutung der Marienfigur des *Chr.pat.* wird auch Maria zum ganzen Menschen, der wie jeder andere Mensch nicht davor gefeit ist, in einer Unaufmerksamkeit des Geistes von den sinnlichen Wahrnehmungseindrücken, erotischen Pfeilen gleich, getroffen zu werden und als Folge davon dem Leiden ihres Sohnes mit Verzweiflung und ohne Verständnis zu begegnen, weil sich ihre sinnliche Wahrnehmung zur Seelenführung gegen den Verstand aufgeschwungen hat. Denn direkte Folge davon, dass Maria den sinnlichen Wahrnehmungseindruck vom leidenden Sohn ohne die stete Wachsamkeit des Verstandes auf sich treffen lässt, ist, dass sich ihre sinnliche Wahrnehmung, durch diesen Eindruck Raserei versetzt, gegen den Geist zur Seelenführung aufschwingt, und Maria so dem sinnlichen Wahrnehmungseindruck vom leidenden Sohn ohne Verstand ausgeliefert ist.

Maria kann, so die weiter oben in Abschnitt 4.1 ausführlich vorgeschlagene Deutung der in *Medea*-Versen verzweifelnden Marienfigur, in diesen Momenten, da sie das Leiden ihres Sohnes mit eigenen Augen betrachtet und diese Wahrnehmungseindrücke ohne die

Wachsamkeit des Geistes auf sich einwirken lässt, gar nicht anders als daran zu verzweifeln, weil ihre sinnliche Wahrnehmung, welche in rasende Liebe zum Wahrnehmungsgegenstand verfallen ist, die Seelenführung übernommen hat, und Maria dadurch den Verstand (νοῦς) raubt, mit dem sie all dies verstehen könnte. Die sinnliche Wahrnehmung (αἴσθησις), von welcher Maria in diesen Momenten geführt wird, kann nämlich unmöglich etwas anderes erfassen als das Hier und Jetzt und befangen im Hier und Jetzt kann Maria den Tod ihres Sohnes unmöglich als etwas anderes geistig begreifen als als das, was sie in diesem Moment sinnlich wahrnimmt. Im Gegensatz dazu kann der νοῦς auch die Vergangenheit und die Zukunft geistig erfassen, so dass Maria also nach ihrer Abwendung vom konkreten Anblick der Leiden ihres Sohnes der Zugriff auf ihr Wissen und ihr Verstehen wieder gelingt, was ihrer großen Verzweiflung über das Hier und Jetzt ein Ende bereitet, weil sie den Tod ihres Sohnes dann wieder als Teil des göttlichen Heilsplanes beurteilen kann. Weiter oben ist dieser Prozess – nämlich: das Zurückdrängen des sinnlich Wahrnehmbaren zugunsten des geistig Erfassbaren – als wieder-jungfräulich-Machung bzw. -Werdung beschrieben worden, weil ‚Eva‘ von ihrem Ehebruch an ‚Adam‘, und ‚Adam‘ von seinem Ehebruch an Gott ablässt (s.o. S. 155f.).

Marias Verzweiflung in *Medea*-Versen dominiert den ersten Dramenteil und wird in diesem Teil des *Chr.pat.* nur einmal von einer Offenbarungsrede in *Bakchen*-Versen unterbrochen, welche ihrer sogenannten Jungfrauenrede folgt und in welcher sie sich vom konkreten Geschehen ab- und ihrer geistigen (nicht körperlichen!) Verbundenheit mit Gott zuwendet (s.o. S. 154ff.). Dieser erste Dramenteil, den man aufgrund der in ihm dominierenden intertextuellen Einschreibungen auch den *Medea*-Teil nennen kann und dessen vorherrschendes Thema die Verzweiflung der Maria ist, geht mit dem Doppelquellwunder zu Ende, welches allen Umstehenden, besonders aber Maria den Toten als wahren Sohn Gottes (wieder-)erkennen lässt (1087 u. 1111).

Die Bedeutung des Doppelquellwunders für die Abkehr Marias von ihrer ‚medeaïschen‘ Verzweiflung als Mutter eines ermordeten Sohnes und ihre Rückkehr zur Einsicht in den göttlichen Heilsplan als diejenige, welche den wahren Sohn Gottes geboren hat (Θεοτόκος), ist enorm und wird als solche im *Chr.pat.* auch eigens thematisiert. Nicht nur stellt nämlich, wie weiter oben ausführlicher dargelegt worden ist, Maria ihren Sinneswandel selbst dar (1127–1130, s.u. S. 168 das Zitat), sondern auch erzählt Johannes dem Joseph von Arimathia zu Beginn des zweiten *Chr.pat.*-Teils, dass Maria aufgrund des Doppelquellwunders von ihrer Trauer abgelassen habe – zum Teil sogar in demselben Wortlaut der Marienrede (1235–1237 = 1127–1129).

Die Zäsur zwischen dem ersten und dem zweiten *Chr.pat.*-Teil ergibt sich also deutlich auf inhaltlicher Ebene, insofern Maria am Ende des ersten Teils infolge des Doppelquellwunders von ihrer Verzweiflung Abstand nimmt, und im zweiten Teil nicht mehr die Trauer Marias im Vordergrund steht, sondern die theologischen Reden insbesondere Marias und Johannes’, welche den Toten als wahren Sohn Gottes und damit selber

Gott offenbaren und dadurch auch auf sein Wiedererscheinen im dritten Teil vorbereiten (1489–1619; 1637–1699). Zu dieser Zäsur zwischen dem ersten und dem zweiten *Chr.pat.*-Teil auf Inhaltsebene tritt die Zäsur auf Ebene der intertextuellen Einschreibungen hinzu, insofern sich die letzten vier von Maria gesprochenen Verse des ersten *Chr.pat.*-Teils in die letzten Verse der *Medea* intertextuell einschreiben und damit deutlich das Ende des ersten *Medea*-Teils des *Chr.pat.* signalisieren (1126–1133). Mit der *Medea* am Ende des ersten *Chr.pat.*-Teils geht also auch derjenige Teil des *Chr.pat.* zu Ende, welcher Marias Verzweiflung angesichts des Leidens ihres Sohnes zum Thema hatte. Dieses wiederum wurde vorrangig in Versen der *Medea* ausgedrückt, weil Medeas ‚erotisches‘ Fehlverhalten als Entscheidung gegen den Verstand in Kolchis und Korinth als Exemplum des Menschen nach Eva und Adams rezipiert worden war.

Der zweite Dramenteil, der sich daran anschließt und sich vorrangig nicht mehr in die *Medea*, sondern in die *Bakchen* intertextuell einschreibt, enthält die großen theologischen Offenbarungsreden, in welchen Maria und Johannes ihre Einsicht in das göttliche Heilsplanen offenbaren, wenn sie in prophetischer Art und Weise Jesus Christus’ Sieg über den Tod in Aussicht stellen (1489–1619; 1637–1699). Die Wirkung der intertextuellen Einschreibungen der Reden Marias in die *Bakchen* kann, so der Abschnitt 4.2 ausführlicher, dahingehend beschrieben werden, dass Marias Reden in *Bakchen*-Versen dadurch als unter göttlich Inspiration geschehend erscheinen. Diese Deutung ergab sich insbesondere aus der Beobachtung, dass die *Bakchen*-Verse im *Chr.pat.* von Beginn der intertextuellen Einschreibungen des *Chr.pat.* in sie an für die Reden entweder göttlicher Instanzen – Jesus Christus’ oder Gott selbst auf dem Ölberg – oder generell bzw. im Moment ihrer Rede göttlich inspirierter Figuren – Johannes, Maria – herangezogen werden.

Auf dieser Grundlage ergibt sich also für diejenigen Reden Marias in *Bakchen*-Versen eine explizit gegenteilige Wirkung zu denjenigen in *Medea*-Versen, und zwar sowohl was den Inhalt ihrer Reden als auch was die intertextuellen Einschreibungen angeht: Ist die Wirkung der in *Medea*-Versen sprechenden Maria die einer menschlich verzweifelnden Maria, welche v.a. im ersten Teil des *Chr.pat.* ihren Auftritt hat, so ist die Wirkung der in *Bakchen*-Versen sprechenden Maria die einer das göttliche Wirken und Planen Erkennenden, welche insbesondere im zweiten Teil des *Chr.pat.* auf der Bühne zu sehen ist, wobei bei diesem Wechsel von der einen zur anderen Maria das Doppelquellwunder am Ende des ersten Dramenteils eine zentrale Rolle spielt.

Doch es handelt sich bei diesem Wechsel nicht um eine lineare und einmal abgeschlossene Entwicklung der Marienfigur im *Chr.pat.*, sondern vielmehr um ihre Grunddisposition, welche hier immer gleichzeitig auf der einen Seite ganz Mensch und auf der anderen Seite aber auch diejenige ist, welche durch die Einwohnung des göttlichen *lógos* exzeptionellen verständnismäßigen Zugang zum Göttlichen gewonnen hat. Als diese ist sie stets auf der einen Seite wie ein gewöhnlicher Mensch, welcher dem Leiden des eigenen Kindes generell verständnislos und voller Verzweiflung gegenüber steht, auf der anderen Seite aber

diejenige, welche prinzipiell weiser als alle anderen den Tod Jesus Christus' als Teil des christlichen Mysteriums einordnen, verstehen und darüber auch andere unterrichten kann.

Dieses ganz grundlegende und ihren Figurencharakter im *Chr.pat.* konstituierende Doppel-Verankerung Marias sowohl im Menschlichen als auch im Göttlichen, welche gemäß der hier vorgeschlagenen Lesart Marias Wechsel im *Chr.pat.* sowohl zwischen rasender Verzweiflung/Verständnislosigkeit und ruhigem Verständnis/Hoffnung als auch zwischen der Ausdrucksweise in *Medea*- und derjenigen in *Bakchen*-Versen erklären kann, ist auch der Grund dafür, dass Maria, obwohl der *Medea*-Verzweiflungsteil des *Chr.pat.* eigentlich mit dem Doppelquellwunder zu Ende gegangen ist, auch im zweiten Dramenteil, eigentlich dem *Bakchen*-Teil, noch einmal in *Medea*-Versen verzweifelt (1309–1337, s.w.u.).

Maria ist und bleibt nämlich, auch wenn sie ihren exzeptionellen Einblick in das göttliche Heilsplanen nach dem Doppelquellwunder wiedererlangt, zu jedem Zeitpunkt ganz Mensch, was auch auf Ebene der intertextuellen Einschreibungen ganz zu Beginn des zweiten Dramenteils deutlich zu werden scheint. Denn zu Beginn des zweiten Dramenteils wechselt das Gespräch zwischen Johannes und Josphe von Arimathia, der gemeinsam mit Nikodemus zum Zwecke der Kreuzabnahme auf der Bühne erschienen ist, von den intertextuellen Einschreibungen ihrer Rede in *Bakchen*- und *Rhesos*-Verse¹⁹⁸ in die intertextuelle Einschreibung ihrer Rede in *Medea*-Verse genau in dem Moment, als Johannes und Josphe von Arimathias Blick auf Maria fällt, die noch immer bzw. nach dem Doppelquellwunder wieder weinend unter dem Kreuz steht (1163–1165):

- [Med.49] ὦ χερῖμα παγκαλὲς Θεοῦ, δέσποιν' ἐμή, (1163) (1163) O du wunderschönstes von Gottes Gebilden, meine Herrin, / warum stehst du in Einsamkeit bei deinem
 [Med.50] τί Παῖδα πρὸς σὸν τήνδ' ἄγουσ' ἐρημίαν Kind / (1163) und weinst um ihn in lauten Klagen?
 [Med.51] ἔστηκας, αὐτῷ θρεομένη σαυτῆς λυγρά (1165)

Durch den intertextuellen Dialog dieser Rede Joseph von Arimathias, dessen Blick auf Maria fällt, mit dem Beginn der *Medea* (Med. 49–51) wird Maria so auch zu Beginn des zweiten Dramenteils wieder zu der Amme aus der *Medea*, als welche sie ganz zu Beginn des Dramas im Marienprolog eingeführt worden ist – als Amme, die um den Tod der/des Kinder/s fürchtet. Diese Furcht, so die auf der hier vorgeschlagenen Wirkung des intertextuellen Dialogs des *Chr.pat.* mit der *Medea* fußende Deutung, bleibt auch nach dem Doppelquellwunder in Maria weiterhin bestehen, weil sie selbst immer auch ganz Mensch ist. Sie weint, wie sie muss, wenn sie das Leiden des Sohnes sieht, weil sie ganz Mensch ist, obwohl sie exzeptionellen Einblick ins göttliche Heilsplanen hat und daher eigentlich weiß, dass ihr Sohn der wahre Sohn Gottes und damit selber Gott ist.

Dies schließlich ist auch der Grund dafür, warum, wie mehrfach schon angesprochen worden ist, die *Medea* im zweiten, eigentlich *Bakchen*-Teil noch einmal so dominant in

¹⁹⁸ Zur Deutung der intertextuellen Einschreibungen in die *Bakchen* zu Beginn des zweiten *Chr.pat.*-Teils siehe weiter oben S. 169f.

einer Verzweiflungsrede Marias wiederkehrt – und zwar zu Beginn derjenigen Rede Marias, in welcher sie ihren toten Sohn nicht mehr nur wie im ersten Dramenteil tot am Kreuz hängen sieht, sondern ihn als Toten in die Arme schließt (1309–1337):

- [Med.1244] Ἄγ', ὦ τάλαινα χεῖρ ἐμή, νεκρὸν λάβε. (1309) (1309) Auf meine unglückliche Hand, nimm den To-
- [Bakch.1280] Φεῦ φεῦ, τί λεύσσω· ταῖν χεροῖν τί νῦν φέρω· (1310) ten. / (1310) Pheu pheu, was sehe ich? Was halte ich
- τίς ἐστιν οὗτος, ὃν νέκυν χεροῖν ἔχω· nun in meinen Händen? / Wer ist dieser, den ich als
- πῶς καὶ νιν ἢ δύστηνος εὐλαβουμένη Toten in den Händen halte? / Wie soll ich Unglück-
- πρὸς στέρνα θῶμαι· τίνα θρηνήσω τρόπον· liche ihn [als Gott (Anm. d. Verf.)] ehren / und ihn
- [Med.1069] αὐτὸς δὲ δοίης καὶ προσειπεῖν σ' ὥς νέκυν dabei an meine Brust drücken? Auf welche Weise soll
- [Med.1069f.] καὶ πᾶν κατασπάσαι με σὸν μέλος, Τέκνον. (1315) ich ihn beweinen? Mögest du mir gestatten, dich wie
- [Hipp.1097] Χαῖρ', ὕστατόν σ' ὁρῶσα νῦν προσφθέγγομαι, einen Toten anzureden / (1315) und all deine Glieder
- [Med.1413] ὃν μήποτ' αὐτὴ φύσας ὥφελον νέκυν zu küssen, mein Kind. /
- [Med.1414] τανῦν ἰδέσθαι φθιμένον σ' ὑπ' ἀνόμων. Leb du wohl, den ich jetzt zum letzten Mal [als
- [Med.1070] Δὸς ἀσπάσασθαι μητρὶ δεξιὰν χέρα. mein Kind (Anm. d. Verf.)] sehen und ansprechen
- [Med.496, 1071] ὦ φιλάττη χεῖρ, ἧς ἐγὼ πόλλ' εἰχόμην (1320) werde, / den ich, hätte ich ihn niemals geboren, nun
- [Med.1213, Hek.398] προσειχόμην θ' ὥς κισσὸς ἔρνεσι δρυός. auch nicht tot sehen müsste, ermordet von den Ge-
- [Med.1071] ὦ φίλον ὄμμα, φίλτατον δέ μοι στόμα setzlosen. / Gib deiner Mutter die rechte Hand zum
- [Med.1072] καὶ σχῆμα καὶ πρόσωπον εὐγενὲς Τέκνου· Küssen. / (1320) Oh geliebteste Hand, dich ich oft hielt
- [Med.1074] ὦ γλυκυτάτη προσβολή τῶν χελείων. / und mich daran festhielt wie Efeu an einem Eichen-
- [Med.1075] ὦ θέσκελος χρῶς, πνεῦμά θ' ἥδιστον Τέκνου· (1325) stamm. / Oh liebes Auge, mir geliebtester Mund /
- [Hipp.1391] ὦ θεῖον ὁδοῆς ἄσθμα· καὶ γὰρ ἐν κακοῖς und edle Gestalt und edles Gesicht meines Kindes. /
- [Hipp.1392] οὐσ' ἡσθόμην σου κἀνεκουφίσθην κέαρ. Oh süßeste Berührung der Lippen. / (1325) Oh wun-
- [Med.1208] Τί σ' ὦδ' ἀτίμως ἠθέλησας τεθνάναι· dervoller Körper, und süßester Atem meines Kindes.
- [Med.1209] τί τὴν τεκοῦσαν μητέρ' ὀρφανὴν σέθεν. / Oh Geruch deines göttlichen Duftes. / Denn wenn
- [Med.1210] τέθεικας· Οἷμοι, συνθάνοιμί σοι, Τέκνον. (1330) ich unglücklich war, da sah ich dich und mein Herz
- [Prom.750f.] Θανεῖν με χρεῖττον ἢ θανόντα σε βλέπειν. wurde wieder froh. / Warum wolltest du so schändlich
- [Med.1183] Πῶς ἐξ ἀναύδου καὶ μύσαντος ὄμματος sterben? / (1330) Warum hast du die Mutter, die dich
- ἔξω παρηγόρημα· πῶς δ' οἶσω μένειν· gebär, zur Waise / gemacht? oh weh, ich wünsche,
- [Tro.758] ὦ χρωτὸς ἡδὺ πνεῦμα· μάτην ἄρα σε mit dir zu sterben, mein Kind. / Dass ich sterbe, ist
- [Tro.759] ἔθρεψε, Τέκνον, μαζὸς οὐμὸς σπαργάνοις· (1335) besser als, dass ich dich sterben sehe. / Wie soll ich
- [Tro.760] μάτην δ' ἐμόχθουν καὶ κατεξάνθην πόνοις von einem Verstummten mit geschlossenen Augen /
- [Ka.2] ἀρχῆς ἀπ' ἀρχῆς σὼν ξένων γενεθλίων· Zuspruch erhalten? Wie soll ich ertragen, zu warten?
- / Oh süßer Atem deines Körper. Hat dich etwa ver-
- / (1335) großgezogen, mein Kind, meine Brust, geblich / als du in Windeln lagst? / Habe ich mich etwa ver-
- / geblich abgemüht und in Mühen aufgerieben / von
- / Beginn an deiner wundersamen Geburt?

Deutlich lässt sich zu Beginn dieser Rede Marias, die den toten Sohn in den Armen hält, erkennen, wie sehr sie mit ihrem Wissen ringt (1309–1315): Sie hält den toten Sohn in den Armen, der gleichzeitig, wie sie gewissermaßen verstandesgemäß weiß, der Sohn Gottes ist, und weiß nicht, wie sie ihn ansprechen soll (1311): als wahren Sohn Gottes, den sie geistig als diesen erkennt, oder als ihren toten Sohn, den sie jetzt als seine Mutter in ihren Armen hält. Es ist hierbei durchaus plausibel, dass für Maria von der Berührung ihres Sohnes ein Reiz ausgeht, der als stärker als derjenige optische Reiz gedeutet werden kann, welcher zuvor auf sie eingedrungen ist, als sie ihn am Kreuz ‚nur‘ hat hängen sehen. Ein stärkerer, haptischer Reiz könnte damit auch erklären, warum Maria zu Beginn dieser Rede nun doch noch einmal nach dem Doppelquellwunder ihr Verständnis für den Tod des Sohnes als Teil des göttlichen Heilsplanes verliert, wie ihre Fragen in den Versen 1329–1337 deutlich machen.

Gleichzeitig aber scheint Maria in dieser Rede auch nicht mehr in plötzlicher Übermannung ihres infolge der sinnlichen Wahrnehmung in ihr ausgelösten Kummers über ihren Verstand unvermittelt zu verzweifeln, sondern vielmehr bittet sie den Toten (δοίης, 1314), ihn ein letztes Mal wie eine Mutter ihr totes Kind in den Armen halten zu dürfen (1314f.). Denn zum letzten Mal (ὑστατόν, 1316) wird sie als seine Mutter ihn als ihr Kind sehen (ὁρῶσα, 1316) und als Mutter zu ihm als ihrem Sohn sprechen (προσφθέγγομαι, 1316), bevor er begraben wird und dann von den Toten auferstanden zum Himmel auffährt. Und genau dies macht Maria dann auch: Ein letztes Mal trauert sie um ihn, ihren Sohn, und verzweifelt rasend und verständnislos wie eine Mutter um ihr totes Kind und zwar in *Medea*-Versen (1316ff.).

Wie in der weiter oben zitierten Verzweiflungsrede (s.o. S. 150) so fällt auch hier auf, dass Maria auf die sinnlichen Wahrnehmungsgegenstände fokussiert ist: Sie will die Hand ihres Sohnes küssen, sieht seine Augen, seinen Mund, seine Gestalt, sein Gesicht, erinnert sich an die Berührung seiner Lippen, nimmt seinen Geruch wahr (1319–1328). Wie schon zuvor (s.o. S. 150f.) so ist auch hier davon die Folge, dass Maria, unter die Führung der sinnlichen Wahrnehmung gerät, den Tod ihres Sohnes nicht mehr versteht und daher bspw. fragt, warum er strebe, ob sie ihn etwa umsonst geboren oder sich umsonst in Mühen aufgerieben habe (1329–1337).

Diese Maria, welche wie schon zuvor vom Hier und Jetzt, auf das sie sich fokussiert, überwältigt ist und in dem, wie sie sinnlich wahrnimmt und auch ‚empfindet‘, ihr Sohn wahrhaft tot ist, spricht einerseits wie im ersten Dramenteil in *Medea*-Versen; doch scheint andererseits Marias Verzweiflung, wohl als direkte Folge des Doppelquellwunders, wesentlich gemäßigter auszufallen. Dies machen deutlich sowohl Marias vorsichtige Annäherung an den Toten, der Sohn Gottes und ihr Sohn zugleich ist, zu Beginn ihrer Rede (1309–1315) als auch der Umstand, dass Maria im weiteren Verlauf derselben Rede nach Vers 1337 wieder vermag, den Tod ihres Sohnes als Teil des göttlichen Heilsplans darzulegen (1338–1376), den Kampf ihres Sohnes mit dem Tod zu offenbaren (1377–1406) und

Judas für seinen Verrat herbe Strafen zu prophezeien (1407–1426). All dies sind Elemente, die, so die hier vorgeschlagene Deutung, auf ihren νοῦς zurückgeführt werden dürfen und damit also anzeigen, dass Maria nicht in dem Maße verzweifelt wie es noch im ersten *Chr.pat.*-Teil der Fall war, wo sie bspw. ihr Schicksal noch als herber als das ihres Sohnes empfand und selber zu sterben wünschte (886–890 u. 895–912, siehe das Zitat auf S. 153).

Doch auch auf intertextueller Ebene ändert sich im weiteren Verlauf derselben Rede nach Vers 1337 Marias Tonfall, insofern Maria nicht mehr in *Medea*-Versen um ihren toten Sohn trauert, sondern in den Worten der Muse am Ende des *Rhesos*, wo hinein immer wieder die eben angesprochenen Offenbarungen und Prophezeiungen hineingestreut sind. Wie die Muse im *Rhesos* trauert also im zweiten Teil ihrer Rede Maria um den Sohn und zürnt seinen Mörder. Vor dem Hintergrund der oben dargelegten Wirkungsweise des *Rhesos* im *Chr.pat.* kann dieser Wechsel im Trauertone von *Medea*- zu *Rhesos*-Versen, der auf Ebene der intertextuellen Einschreibungen wirksam werden kann, gedeutet werden als Sinneswandel Marias, die von der rasend, vernunftlos und überbordend verzweifenden Maria (v.a.) des ersten Dramenteils Abstand genommen hat und dank des Doppelquellwunders, das ihr den Toten wieder als wahren Sohn Gottes wiederoffenbart hat, wieder sicher hofft, gleichwohl sie aber auch hier noch wie die Muse im *Rhesos* um ihren Sohn trauert.

Maria hat damit, so das Ergebnis der hier vorgeschlagenen Lesart der konnotierenden Wirkungsweise der intertextuellen Einschreibungen des *Chr.pat.* in die *Medea*, die *Bakchen* und den *Rhesos*, nicht zuletzt auch auf der Ebene des Wechsels der intertextuellen Einschreibungen von *Medea*- zu *Rhesos*-Versen erreicht, was sie im ersten Dramenteil mehr oder weniger vergeblich stets versucht hatte: ihre Hoffnung ist stärker als ihr Kummer geworden. Musste sie sich im ersten Dramenteil wiederholt aber noch eingestehen, dass ihr „Kummer stärker als“ ihr eigentlich „sicheres Hoffen“ ist,¹⁹⁹ so scheint hier Marias Hoffnung gesiegt zu haben, und zwar insbesondere deutlich auf der Ebene des intertextuellen Dialogs, welcher von den intertextuellen Einschreibungen ihrer Rede in die *Medea* – Konnotation Gemütszustand: rasende Verzweiflung – ab Vers 1337 zu den intertextuellen Einschreibungen ihrer Rede in den *Rhesos* – Konnotation Gemütszustand: sichere Hoffnung – wechselt. Maria ist, so die Wirkung dieses Wechsels der intertextuellen Einschreibungen, von der übermäßig Verzweifelnden²⁰⁰ zu einer geworden, die zwar trauert, wie es sich gehört, gleichzeitig aber sicher hofft und glaubt, und damit zu einer, die in ihrer Trauer dem Johannes gleich geworden ist, der gegen Ende des ersten Dramenteils der Maria in seiner maßvollen Trauer zum Vorbild werden will, wenn er sagt:

στένω τε πυκνὰ καὶ χέω θερμὸν δάκρυ. (1002) (1002) Ich weine heftig und vergieße heiße Tränen. /

¹⁹⁹ 877: λύπη δὲ κρείσσων καὶ βεβαίως ἐλπίδος. Mein Kummer ist stärker als mein [eigentlich] sicheres Hoffen. Vgl. 590–597; 720–724; 743f.; 767–770.

²⁰⁰ Vgl. Johannes' Warnung, 970: ὧν εἴνεκα χρὴ μὴ μέτρου θρηνεῖν πέρα Deswegen darfst du nicht über das Maß hinausgehend trauern. Siehe oben S. 16.

Ἐλπίς δ' ὅμως τρέφει με καὶ θρηνῶν φέρω·

Doch Hoffnung hält mich am Leben und ich ertrage
meinen Kummer.

Die hier vorgeschlagene Wirkung der intertextuellen Einschreibungen der Reden Marias in die *Medea*, die *Bakchen* und den *Rhesos* ergibt sich also, so der Vorschlag dieser Arbeit, aus der Konnotation ihrer Reden, dass eine Maria, welche in *Medea*-Versen spricht, eine über das Maß verzweifelnde Maria ist, eine Maria, welche in *Bakchen*-Versen spricht, eine göttliche erkennende Maria ist, und eine Maria, welche in *Rhesos*-Versen spricht, eine sicher hoffende Maria ist, deren Hoffnung sich im dritten Dramenteil auch erfüllen wird. Die Marienfigur in ihren unterschiedlichen Zuständen – rasende Verzweiflung über Maß, göttliche Erkenntnis, sichere Hoffnung durch festen Glauben – wird damit zur Hauptfigur des Dramas, deren Figurencharakter dadurch nicht mehr, wie oft bisher, als inkonsistent gelten muss. Denn Marias unterschiedliche Zustände dürfen, so die hier sich aus alldem ergebende Deutung ihres auch unter Einbeziehung der intertextuellen Einschreibungen ihrer Reden entstehenden Figurencharakters, als eine genaue Entsprechung ihres doppelt verankerten Wesens als ganzer Mensch auf der einen Seite (*Medea*) und gleichzeitig als Mensch, den der göttliche *lógos* überschattet hat, auf der anderen Seite gedeutet werden. Als letzterer versteht Maria erstens Dinge, die anderen verschlossen bleiben (*Bakchen*), und ist zweitens in ihrem Glauben in die Wahrhaftigkeit des göttlichen Heilsplanen fester sowie in ihrer Hoffnung auf ein glückliches Ende sicherer als jeder gewöhnliche Mensch (*Rhesos*); als erster aber nicht grundsätzlich davor gefeit, vom sinnlichen Wahrnehmungseindruck des leidenden Sohnes in rasende Verzweiflung versetzt zu werden (*Medea*).

Insbesondere aber infolge des intertextuellen Dialogs mit der *Medea* wird Maria zu einem ganzen Menschen, der an den realen Gefahren der ἀπροσεξία leidet, welche in der Präfatío als Ursache für die sündig- und sterblich-Werdung der Menschheit²⁰¹ und im Jesusgebet am Schluss als konkrete Gefahr des Menschen genannt wird, aus der zu lösen der Gebetssprecher Jesus Christus bittet.²⁰² Als konkrete und im *Chr.pat.* vor Augen geführte Folge der ἀπροσεξία läuft Maria daher im *Chr.pat.* Gefahr, von ihrer in Raserei versetzten sinnlichen Wahrnehmung des Leiden von Jesus Christus vom Glauben an die Wahrhaftigkeit des göttlichen Heilsplanes abzufallen,²⁰³ weiß aber gleichzeitig stets ihre Fehleinschätzung der Situation ihres Sohnes, welche auf der sich zur rasenden Seelenführerin aufgeschwungen habenden Raserei der sinnlichen Wahrnehmung beruht, mittels der Rückbesinnung auf das geistig Erkannte zu überwinden, wieder fest zu glauben und si-

²⁰¹ Pr. 14f: εἰ μὴ γὰρ ἐσφάλημεν ἀπροσεξίᾳ, / οὐκ ἂν κατεκρίθημεν ἀρχῇθεν μόρον, Denn wenn wir nicht durch die Unaufmerksamkeit des Geistes in die Irre geführt worden wären, / so wären wir auch nicht vom Anbeginn zum Tode verurteilt worden.

²⁰² 2532–2534: Τοιῶνδε δεσμῶν ἀλύτων με, Παντάναξ, / ὁ δεσπολύτης αὐτὸς ὢν, Σῶτερ, λύσον, / οἷς, φεῦ, με κατέδησεν ἀπροσεξίᾳ. Von solchen unlösbaren Fesseln, All-Herrscher, / der du selbst der Fessellöser bist, Retter, löse [mich], / in die, phœu, mich die Unaufmerksamkeit des Geistes gebunden hat.

²⁰³ Bspw. 448–450: Αἱ αἱ αἱ αἱ / Ταῦτ' οὐ ξυνῳδὰ τοῖς πρὶν Ἀγγέλου λόγοις, / οὐδ' ἐλπίσι ξύμφωνα ταῖς ἐμαῖς, Τέκνον. (Mit dem intertextuellen Dialog mit *Med.* 1008) „Ai ai ai ai. / Diese Dinge stimmen nicht mit der Botschaft des Engels überein. / und auch nicht mit meinen Hoffnungen, Kind.“

cher zu hoffen (*Rhesos*) und andere auch darüber zu unterrichten (*Bakchen*). Durch ihre Darstellung im *Chr.pat.* wird Maria damit zum Vorbild im Glauben des Menschen, der geistig glaubt, sinnlich aber verführt zu werden droht, und diese Gefahr abwenden kann, soll und muss.

In dieser Deutung also, welche die Marienfigur in ihren verschiedenen Zuständen als Protagonistin ins Zentrum der dramatischen Darstellung rückt, wird schließlich auch erklärbar, warum der *Chr.pat.* mit einem Mariengebet endet: weil es sich beim *Chr.pat.* um eine Marientragödie mit gutem Ausgang handelt, in welcher Maria quasi stellvertretend für den Menschen steht, welcher die konkrete Gefahr der ἀπροσεξία überwindet. Denn die Marienfigur, die am Schluss des *Chr.pat.* im Mariengebet angerufen wird, kennt die Gefahren gut, welche von den sinnlichen Wahrnehmungsgegenständen für den Menschen ausgehen. Sie hat diese, wie die vorangehende Tragödienhandlung auf die Bühne gebracht hat, am eigenen Körper erlebt und ist als solche dem Gebetssprecher, der um Beistand in der Gefahr anruft, selbst aus ἀπροσεξία zu freveln, „wohlwollend“ (εὖ φρονοῦσα, 2601) gestimmt, weil dieser im Prinzip das Gleiche wie sie und wie Eva erlebt. Dadurch wird Maria zu der idealen „Retterin des Sünders aus allen Gefahren“ (μεγίστη πανταχοῦ σωτηρία, 2602, vgl. 2858, 2588, 2598) sowie seiner „Fürbitterin bei ihrem Sohn“ (πρέβις, 2589), als welche sie im letzten Gebet des *Chr.pat.* angerufen wird. Denn wer könnte besser den Sünder aus den Gefahren retten und beim Sohn Gottes für ihn fürbitten als eine Maria, die wie Eva, Adam und die gesamte Menschheit als deren Kinder die Unaufmerksamkeit des Verstandes und seine daraus folgende ‚erotische‘ Berückung durch die sinnlichen Wahrnehmungsgegenstände selbst erlebt (Wohlwollen) und durch Besinnung auf das Göttliche erfolgreich überwunden hat (Vorbild).

Als eine solche Maria scheint, so der Abschluss dieser hier in den vorangehenden Abschnitten ausführlich dargelegten Deutung der Marienfigur des *Chr.pat.*, welche mit besonderem Fokus der Einbeziehung der Wirkung des intertextuellen Dialogs der Marienreden mit der *Medea*, den *Bakchen* und dem *Rhesos* erfolgt ist, seine Marienfigur gerade auch über die intertextuellen Einschreibungen in diese drei Euripides-Tragödien zu konstituieren: nämlich als eine Maria, die zwar immer wieder durch den sinnlichen Wahrnehmungseindruck vom leidenden Sohn rasend verzweifelt und vom Glauben an die Wahrhaftigkeit des göttlichen Heilsplanes abzufallen droht (*Medea*), aber gleichzeitig immer wieder durch Abwendung vom konkret sinnlich Wahrnehmbaren und Zuwendung zum geistig Erkannte Zugriff auf ihren tief gehenden Einblick ins göttliche Heilsplanen (*Bakchen*) und daraus festen Glauben an die Wahrhaftigkeit des göttlichen Heilsplanes sowie sichere Hoffnung auf ein glückliches Ende (*Rhesos*) gewinnt.

Kapitel 5

Zusammenfassung und Ausblick: Maria als Euripideische Heldin

Die in der Einleitung der vorliegenden Arbeit gestellten Ausgangsfragen waren: Welche Wirkungen lassen sich bei einer Lektüre des *Chr.pat.* festmachen, wenn man die intertextuellen Einschreibungen des Cento-Dramas in die Tragödien des Euripides als intertextuelle Verweisungen mitliest, d.h. diese zur Sinnkonstitution des Textes mithinzuzieht? Was etwa macht die Verwendung von Rede Euripideischer Figuren in denjenigen der Figuren des *Chr.pat.* mit diesen? Oder in welchen Hinsichten und mit welchen Folgen treten dadurch die Figuren des *Chr.pat.* mit den anzitierten Euripideischen in einen intertextuellen Dialog? Und schließlich: Wohingehend ließe sich dann dieser intertextuelle Dialog deuten bzw. wie seine für die Dramenfiguren des *Chr.pat.* konkrete Wirkung beschreiben?

Als besonders auffällig wurden dabei die zwei grundsätzlichen Beobachtungen im *Chr.pat.* gewertet, dass es erstens die Figur der Maria ist, welche im *Chr.pat.* und hier insbesondere in seinem ersten Teil am meisten spricht (s.o. S. 85), und dass zweitens der *Chr.pat.* und hier insbesondere die Marienreden seines ersten und längsten Teils, in welchem Maria vor dem Kreuze ihres Sohnes immer wieder bis hin zur Selbstaufgabe zu verzweifeln droht, sich vor allen anderen auch vorstellbaren Euripides-Tragödien ausgerechnet in die *Medea* einschreiben. Auffällig ist diese zweite Beobachtung deshalb, weil die *Medea* mit ihrer Medeafigur eine Mutter auf die Bühne bringt, welche innerhalb der bis in die Gegenwart reichenden Rezeption des Euripidesdramas zu der Kindermörderin *par excellence* geworden ist. In welche Art eines intertextuellen Dialogs treten also, so die in der Einleitung konkreter gestellten Ausgangsfragen der vorliegenden Untersuchung, die am Tod ihres Sohnes verzweifeln Maria insbesondere des ersten *Chr.pat.*-Teils und die kindermordende Medea aus der gleichnamigen Euripideischen Tragödie bzw. wie lässt sich diejenige Wirkung konkret beschreiben, welche sich aus einem so gearteten intertextuellen Dialog zwischen den zwei prinzipiell so gegensätzlich erscheinenden Frauenfiguren ergibt?

Dies wiederum führte in der Einleitung dieser Arbeit zu der Leitfrage dieser Untersuchung, welche Wirkung sich nämlich spezifisch aus dem intertextuellen Dialog zwischen

den Marienreden und der Marienfigur des *Chr.pat.* auf der einen und der *Medea* und ihrer Medeafigur auf der anderen Seite ergibt. Daran angeschlossen wurden wiederum die damit in Zusammenhang stehenden Fragen nach den spezifischen Wirkungen, die sich aus den intertextuellen Einschreibungen des *Chr.pat.* im Allgemeinen und der Marienreden im Speziellen in die *Bakchen* sowie den *Rhesos* ergeben. Diese Fragen ergaben sich aus den Beobachtungen, dass so, wie die intertextuellen Einschreibungen des *Chr.pat.* in die *Medea* den ersten Dramenteil dominieren, die intertextuellen Einschreibungen des *Chr.pat.* in die *Bakchen* im zweiten und diejenigen in den *Rhesos* im dritten Dramenteil vorherrschen.

Zum Abschluss dieser Arbeit kann nun die Frage nach derjenigen Wirkung, welche sich aus dem intertextuellen Dialog zwischen den Marienreden und der Marienfigur des *Chr.pat.* auf der einen und der *Medea* und ihrer Medeafigur auf der anderen Seite ergibt, zusammenfassend dahingehend beantwortet werden, dass – infolge des intertextuellen Dialogs Marias Verzweiflungsreden des ersten *Chr.pat.*-Teils mit der *Medea* – Maria wie jemand wirkt, der wie Medea, weil er rasend ist, auf etwas eigentlich geistig Erkanntes und Erkennbares – d.i. im Falle Marias: das wahre Gott-Sein ihres Sohnes; im Falle Medeas: die Schädlichkeit ihrer Entscheidungen, den Vater in Kolchis zu verraten und ihre Kinder in Korinth zu töten – in denjenigen Momenten keinen Zugriff mehr hat, in welchen sie dem Sinneseindruck vom leidenden Sohn – wie dem Sinneseindruck von Iason, den Medea in Kolchis ebenso rasend begehrt wie sie ihn in Korinth hasst – ohne Verstand ausgesetzt ist. Der Grund dafür, dass Marias Verzweiflung wie Medeas Liebe zu Jason in Kolchis bzw. ihr Hass auf ihn in Korinth als rasend gegen Verstand bezeichnet werden kann, liegt darin, dass Maria sich, wenn sie ihren Sohn leiden sieht wie Medea, der das Bild des von ihr so geliebten bzw. gehassten Mannes so virulent vor Augen steht, in einem der erotischen Raserei vergleichbarem Zustand befindet, in welchem ihr der Verstand/Geist (νοῦς) gelöst wird, weil sich die sinnliche Wahrnehmung gegen ihn zur Seelenführung aufgeschwungen hat.

Damit gerät die Marienfigur des *Chr.pat.* infolge ihres dominanten intertextuellen Dialogs mit der *Medea* insbesondere im ersten Dramenteil, in welchem Maria immer wieder bis hin zur Selbstaufgabe zu verzweifeln droht, sowohl in einen intertextuellen Dialog mit der Medeafigur sowie mit allen anderen Figuren, welche im Marienprolog, dem Ort des ersten intertextuellen Einschreibens des *Chr.pat.* (insbesondere) in die *Medea*, sonst noch intertextuell aufgerufenen werden, als auch in einen intratextuellen Dialog mit der Evafigur des Marienprologs, die dort noch vor Maria selbst über intertextuelle Einschreibungen (insbesondere) in die *Medea* lesbar wird. Alle diese Figuren – d.h.: erstens die Evafigur des Marienprologs, zweitens die im Marienprolog so prominent intertextuell aufgerufene Medeafigur, drittens die anderen im Marienprolog sonst noch intertextuell aufgerufenen Figuren anderer Dramen, die im Lichte des prominenten intertextuellen Dialogs zwischen der Evafigur und der Medeafigur im Marienprolog lesbar werden, und viertens die Mariafigur des *Chr.pat.*, welche im Anschluss an den Marienprolog im weiteren Verlauf des

ersten Damenteils insbesondere in *Medea*-Versen verzweifelt – teilen sich nämlich in dieser Lesart ein sogenanntes ‚*Medea*-Element‘, das darin liegt, rasend gegen den Verstand zu handeln.

Nicht nur also wie Medea in Kolchis und in Korinth, wo sie mit ihren Entscheidungen gegen Vater und Heimat sowie gegen das Leben ihrer Kinder und das eigene Wohlergehen Entscheidungen gegen ihren Verstand trifft, und nicht nur wie Eva (und Adam) im Paradies, welche sich mit ihren Entscheidungen für den Apfel sowohl gegen Gott als auch gegen ihren Verstand entscheidet(n), sondern auch wie die anderen im Marienprolog sonst noch intertextuell aufgerufenen Dramenfiguren wie Agamemnon in Aulis, der mit der Tötung Iphigenies eine unheilvolle Entscheidung gegen den Verstand trifft, der das *skandalon* dieser Tat begreift oder zumindest potentiell begreifen könnte, oder wie Klytaimnestra in Mykene, welche mit ihrer Entscheidung, Agamemnon zu töten, getrieben von Rache gegen ihr besonnenes Denken handelt, oder wie Helena in Sparta, welche rasend vor Liebe zu Paris das verstandesgemäß Richtige und Angemessene übergeht, oder wie Hekabe in Troja, welche mit der Blendung des Polymestor und der Tötung seiner Söhne, in rasendem Schmerz unbesonnen und unangemessen reagiert, so handelt auch Maria, wenn sie unter dem Kreuz Tränen vergießt und wegen des Leidens ihres Sohnes in so große Verzweiflung gerät, dass sie ihr Leben auf der Stelle aufgeben möchte, unbesonnen, rasend und der eigentlichen Situation unangemessen.

Diese hier vorgeschlagene Lesart von Marias Verzweiflung ist also das Ergebnis einer ausmachbaren Wirkung des intertextuellen Dialogs zwischen der Marienfigur und der *Medea* auf der einen Seite, und des intratextuellen Dialogs zwischen der Marienfigur und dem Marienprolog, seiner Evafigur sowie den weiteren, dort ebenfalls intertextuell eingespielten Figuren anderer Dramen wie dem *Agamemnon*, den *Troerinnen* und der *Hekabe* auf der anderen Seite. Dabei lässt sich konstatieren, dass diese sich daraus ergebende Lesart von Marias Verzweiflung als rasend, wider besseren Wissen mit der drameninternen Kritik von Seiten ihrer Freundinnen, ihres Sohnes, Johannes’ und Joseph von Arimathia korrespondiert, welche Maria wiederholt im Drama dazu aufrufen, ihrem Übermaß an Tränen endlich Einhalt zu gebieten, weil sie es doch eigentlich besser wisse (s.o. S. 16f.).

Dazu im Gegensatz stehen zum Abschluss dieser Arbeit diejenigen Wirkungen, welche sich aus den intertextuellen Dialogen des *Chr.pat.* und seiner Marienreden mit den *Bakchen* und dem *Rhesos* ergeben. Denn diese lassen sich beschreiben zum einen als Konnotation von Marias Geisteszustand, in welchem sie in *Bakchen*-Versen spricht, als verstandesgemäße Rückbesinnung auf das geistig eigentlich Erkannte (= das wahre Gott-Sein des Sohnes und die Wahrhaftigkeit des göttlichen Heilsplanes) sowie (infolge dessen) als wiedererlangte sichere Gotteserkenntnis, welche beide Folge ihrer Abkehr vom sinnlichen Wahrnehmungseindruck sind, zum anderen als Konnotation von Marias Geisteszustand, in welchem sie in *Rhesos*-Versen spricht, als sichere Erwartung auf die Erfüllung der Hoffnung auf Rettung aus Leid und Tod. Im Gegensatz dazu kann diejenige Wirkung

der intertextuellen Einschreibungen der Marien-Verzweiflungs-Reden in die *Medea* als die Konnotierung Marias Geisteszustand, in welchem sie in *Medea*-Versen spricht, als rasend gegen den Verstand beschrieben werden.

Aus diesen beobachtbaren und im vorangehenden Kapitel ausführlich nachgezeichneten Wirkungszusammenhängen der intertextuellen Dialoge der Marienreden mit der *Medea* (insbesondere in Marias Verzweiflungsreden), den *Bakchen* (insbesondere in Marias Offenbarungsreden) und dem *Rhesos* (insbesondere in Marias Hoffnungsreden) lässt sich daher jetzt zusammenfassend konstatieren, dass sich eine plausible intertextuelle Lesart des *Chr.pat.* aus der zum Abschluss dieser Arbeit aufgestellten These gewinnen lässt, der *Chr.pat.* rufe die *Medea* als Tragödie der unverständigen Raserei, die *Bakchen* als Tragödie der sicheren Gotteserkenntnis und den *Rhesos* als Tragödie der Erfüllung der sicheren Hoffnung auf Rettung aus Leid und Tod auf, was wiederum in eben zusammengefasstem Sinne sinnstiftend in eine eigene intertextuelle Lektüre des *Chr.pat.* und seiner Marienreden zurück-eingespielt werden kann.

Die Deutung der zwischen Besonnenheit, Verständnis und sicherer Hoffnung (Maria insbesondere in *Bakchen*- und *Rhesos*-Versen sprechend) auf der einen und Raserei, Unverständnis und Verzweiflung (Maria insbesondere in *Medea*-Versen sprechend) auf der anderen Seite hin- und herschwankenden Marienfigur des *Chr.pat.*, die nicht nur dramenintern, sondern auch -extern bis heute so umfangreicher Kritik ausgesetzt ist (s.o. S. 16f.), scheint sich damit mit der Medeafigur der gleichnamigen Euripides-Tragödie ein von der *Chr.pat.*-Rezeption für die Marienfigur für signifikant erklärtes Merkmal der vermeintlichen Inkonsistenz ihres Figurencharakters zu teilen. Das Merkmal der vermeintlichen Inkonsistenz des Figurencharakters erkennt nämlich nicht nur die Rezeption der Marienfigur im *Chr.pat.* für die Maria als signifikant, sondern auch die antike *Medea*-Rezeption (Hypothesis, Scholion) für die Medeafigur. Beide Frauenfiguren werden dabei für die vermeintliche Inkonsistenz/Instabilität ihres Figurencharakters kritisiert bzw. ihr jeweiliger Dichter für ihre vermeintlich inkonsistente/instabile Charakterdarstellung getadelt.

Sowohl den verzweifelten Tränen Medeas, die sie zu Beginn der Umsetzung desjenigen Racheplanes vergießt, welchen sie selbst geschmiedet hat, wird nämlich in der antiken Rezeption mit Unverständnis begegnet als auch den in dem Moment so verzweifelt vergossenen Tränen Marias im *Chr.pat.*, als sich der göttliche Heilsplan endlich zu erfüllen beginnt, dessen Umsetzung sie selbst erst durch ihre bereitwillige Zustimmung angestoßen hat. Nicht nur wird dabei die verzweifelte Maria dramenintern von ihrem Sohn, ihren Freundinnen, Johannes und Joseph von Arimathia wiederholt im Drama dazu aufgefordert, das momentane Leidgeschehen ihres Sohnes endlich wieder als bloßes Vorspiel für die Rettung der Menschheit zu begreifen, ihre Tränen zu trocknen und sich glücklich zu schätzen (s.o. S. 16f.), sondern diese Maria ist auch der theologischen wie der literarischen dramenexternen Kritik in ihrer tränenreichen Verzweiflung stets ein Dorn im Auge, weil sie diese wie die Figuren des *Chr.pat.* als widersprüchlich zu Marias sonst im Drama an

den Tag gelegter grundsätzlicher Zustimmung zum göttlichen Heilsplan, ihrem Wissen darüber und ihrem Verständnis dafür empfindet (s.o. S. 16f.). Wie bei Medea also, bei welcher bspw. ein Scholion fragt, warum Medea ausgerechnet jetzt Tränen vergieße, wo sich ihr doch jetzt lediglich die Möglichkeit biete, endlich denjenigen Racheplan wahr werden zu lassen, auf dessen Umsetzung sie selbst das ganze Drama so begierig hingearbeitet habe, so fragt auch bei Maria die textexterne (wie -interne) Kritik, warum Maria ausgerechnet jetzt Tränen vergieße, wo sich doch jetzt lediglich dasjenige erfülle, welchem sie selbst einst so bereitwillig zugestimmt habe, und was sie selbst eigentlich auch jetzt noch unterstütze, wie sie an anderen Stellen im Drama immer wieder betont.

Aus dieser Beobachtung der Ähnlichkeit, was die Rezeption der beiden Frauenfiguren angeht, deren Tränen im jeweiligen Drama als so widersprüchlich zu ihrem eigenen absichtsvollen Planen auf das Heil der Menschheit bzw. auf die Rache an Iason wahrgenommen werden, weil sie das eine Mal zwar begehren, ein selbst gestecktes Ziel zu erreichen (Befreiung von Leid und Tod bzw. Rache an Iason), das andere Mal aber die dazu notwendigen Konsequenzen kaum ertragen können (Tod des/r Kindes/r) und kurz davor stehen, für das ‚Nicht-Sterben‘ des/r Kindes/r den ganzen Plan aufzugeben, ergeben sich die letzten Fragen dieser Arbeit, nämlich: Hat der *Chr.pat.* nicht zuletzt auch durch seine zahlreichen intertextuellen Einschreibungen in die Tragödien des Euripides die Marienfigur, die, zumindest was die kanonischen Evangelien betrifft, eine eher unbedeutende Rolle spielt, zu der Protagonistin eines Euripideischen Dramas gemacht, d.h. zu einer Euripideischen Heldin? Welche Elemente bei der Darstellung der Marienfigur des *Chr.pat.* können dabei als typisch Euripideische gelten, wodurch wiederum die Marienfigur des *Chr.pat.* als typisch Euripideische Heldin wahrgenommen werden könnte? Und zu guter Letzt: Welche Auswirkungen auf die Lektüre des *Chr.pat.* hat es, wenn seine Marienfigur als typisch Euripideische Heldin wahrgenommen wird?

Bevor diese Fragen beantwortet werden können, muss dargelegt werden, was unter einer typisch Euripideischen Heldin potentiell verstanden werden kann – nicht aber, was eine typisch Euripideische Heldin wirklich ist, sofern es diese überhaupt gibt.¹ Hierzu werden im Folgenden nur ausgewählte Rezeptionszeugnisse des Euripideischen Dramas herangezogen, die für diese letzten Fragen der Arbeit – Was kann als typisch für eine Euripideische Heldin gelten? Kann auf dieser Grundlage auch Maria als eine typisch Euripideische Heldin gelten? Was bringt ‚uns‘ das für ‚unsere‘ Lektüre des *Chr.pat.*? – aufschlussreich zu

¹ Es geht im Folgenden nicht darum, zu beweisen, dass Euripides wirklich – im Gegensatz zu Aischylos oder Sophokles oder sonstigen griechischen Dichtern – der literarische ‚Entdecker‘ von so etwas wie der (?) weiblichen (?) Psyche (?) ist oder das Leiden des alltäglichen Menschen wirklich als Erster zu einem Thema im literarischen Schaffen erhoben hat. Vielmehr geht es darum aufzuzeigen, dass die Bereiche der „Verbürgerlichung“ (Zimmermann, 1997, 1001) der ‚Verweiblichung‘ sowie der ‚Emotionalisierung‘ des (alten) Dramas und seiner Heldinnen und Helden in einer bis auf Aristophanes zurückreichenden und bis heute andauernden Euripidesrezeption als etwas für das Euripideische Drama Charakteristisches wahrgenommen werden. Vor allem in der jüngeren Euripides-Forschung scheint die Ansicht vorzuherrschen, dass „Euripides developed rather than destroyed the tragic genre, and there is more that unites the three dramatists than sets them apart“ (Gregory, 2007, 252).

sein versprechen. Es geht also im Folgenden nicht darum, die Rezeption des Euripides, der bis in die Gegenwart für so vieles und dabei auch so viel Gegensätzliches steht, in ihrer Gesamtheit von der Antike bis heute darzulegen. Vielmehr sollen im Folgenden einige ausgewählte Zeugnisse seiner vielfältigen Rezeption von Aristophanes bis in byzantinische Zeit und teilweise auch darüber hinaus nachgezeichnet werden, die für diese letzten Fragen der vorliegenden Arbeit relevant zu sein scheinen. Es betrifft dies vor allem die drei Bereiche der Euripidesrezeption, die im folgenden Abschnitt unter den Stichworten der ‚Verbürgerlichung‘,² der ‚Verweiblichung‘ sowie der ‚Emotionalisierung‘ der (älteren) Tragödie und seiner Heldinnen und Helden durch Euripides behandelt werden.

5.1 Die ‚verbürgerlichte‘, ‚verweiblichte‘ und ‚emotionalisierte‘ Tragödie des Euripides

In den *Fröschen* des Komödiendichters Aristophanes, in denen der Theatergott Dionysos aus Anlass Euripides’ Todes in die Unterwelt hinabsteigt, um entweder Aischylos oder den um 50–60 Jahre jüngeren Euripides als den besseren Tragödiendichter wieder nach Athen zurückzubringen, lässt Aristophanes einen Euripides auftreten, der in der Unterwelt ausgerechnet von Menschen sehr zweifelhaften Rufs – von Taschendieben, Vtermördern und Einbrechern³ – bewundert wird. In derselben Tragödie wird dieser Euripides von der Figur des Aischylos dafür kritisiert, dass sein Drama von Frauen bevölkert werde, welche von schändlichen Leidenschaften getrieben werden würden, Ehebruch oder Selbstmord begingen, mit ihren Brüdern sexuellen Umgang hätten oder in Tempeln niederkämen.⁴ Des Weiteren kleide sein Drama Könige und Heroen in Lumpen,⁵ und verlege die Dramenhandlung insgesamt ins Milieu einfacher Leute,⁶ in welchem die Dramenfiguren in einer alltäglichen Sprache⁷ über Allerweltsdinge wie Haushaltsführung und ähnlich banale Themen philosophierten.⁸ Daneben wird in den *Fröschen* auch die Einführung der neuen Musik in die Tragödie durch Euripides und das als übertrieben empfundene Pathos der Euripideischen Monodien zum Gegenstand des Spotts, wenn hier etwa in der Manier des Euripides Allerweltsdinge „in pathetisch-hochlyrischem Gewand“ geschildert

² Zimmermann, 1997, 1001.

³ Aristoph., *Frösche* 772f.: τοῖς λωποδύταις καὶ τοῖσι βαλλαντιοτόμοις / καὶ τοῖσι πατραλοῖαισι καὶ τοιχωρύχοις.

⁴ Aristophanes, *Frösche* 850; 1049ff. und 1078–1082.

⁵ Aristophanes, *Frösche* 842, 1063f.

⁶ Aristophanes, *Frösche* 1013–1017.

⁷ Aristophanes, *Frösche* 1058f. Vgl. zur Alltagssprache Euripideischer Tragödien auch Aristoteles, *Rhetorik* 1404b26; *De sublimitate* 40,2; das Zitat des Komödiendichters Philemon in Satyros’ Euripides-Biographie F 6 fr. 39 col. VII (Schorn).

⁸ Aristophanes, *Frösche* 1058–1062; vgl. auch die Antwort des Sklaven des Euripides’, ob dieser zu Hause sei oder nicht in den *Acharnern* 393–402.

werden.⁹ Als Konsequenz dieser in den *Fröschen* skizzierten tragödienspezifischen Neuerungen durch die Euripideische Tragödie, so steht für den Aischylos aus den *Fröschen* fest, dürfe diese unmöglich nach Athen zurückkehren, weil sie die Schuld daran trage, dass es jetzt in Athen keine tüchtigen Männer mehr gebe.¹⁰

Die Euripideische Darstellung von einfach-bürgerlichen und sogar schändlichen Männer- wie Frauenfiguren, die nichts Besseres zu tun hätten, als in ‚pathetischer‘ Art und Weise in einer emotional aufgeladenen und beim Publikum dadurch auch Emotionen erweckenden lyrischen Sprache ihre zum Teil auch schändlichen Allerweltsprobleme zu diskutieren anstatt verstandesgemäß oder rational zu handeln, trägt also für den Aristophaneischen Aischylos die Hauptschuld an der von ihm konstatierten Untauglichkeit der Männer für Polisangelegenheiten. Dabei kommt der Aischylos aus den *Fröschen* offensichtlich auf der Grundlage eines admirativen Identifikationsmodells bei der Rezeption von Dichtung zu dem Schluss, dass die Rezeption der so gearteten Euripideischen Heldinnen und Helden mit ihren eher zum Philosophieren über Allerweltsprobleme als zur Tat neigenden Charakteren das Publikum in seiner Funktion des potenten Staatsmannes verderbe.¹¹ Wie für den Sokrates aus dem *Staat*¹² so kann auch für diesen Aischylos nur eine Dichtung, welche nicht das Verdorbene (τὸ πονηρόν), sondern das Gute (χρηστὰ) darstelle, den Menschen zu einem besseren erziehen¹³ und damit der Stadt auch nützlich sein (πραίνεσθαι ... τι χρηστόν¹⁴).

Zimmerman (1997) stellt für die Aristophaneische Kritik an der Euripideischen Tragödie in den *Fröschen* drei Bereiche heraus: Neben der „Verbürgerlichung“ der Gattung Tragödie und ... d[en] formalen Spielereien“ gehe es hierbei auch um die „Dominanz der weiblichen Rollen“.¹⁵ Was die „Dominanz der weiblichen Rollen“ angeht, so wird als Indiz für eine Vorliebe des Euripides für weibliche Rollen vielfach gewertet, dass unter den insgesamt neunzehn unter dem Namen des Euripides vollständig auf uns gekommenen Dramen

⁹ DNP, Zimmermann, s.v. Monodie. Vgl. die unverhältnismäßig oft gebrauchten und daher komisch wirkenden lautmalerischen Klage-Elemente in den Aristophaneischen Parodien: bspw. Aristophanes, *Frösche* 1264–1277: fünfmal ἡ κόπον und 1278–1280: fünfmal φλαττοθραττοφλαττόθρατ.

¹⁰ Aristophanes, *Frösche* 1087f.

¹¹ Aristophanes, *Frösche* 1011; 1050–1056.

¹² Eine ganz ähnliche Stoßrichtung der Kritik lässt sich auch in Platons *Staat* finden, wo Sokrates die Frage stellt, ob die dramatischen Gattungen (Tragödie und Komödie), den sie rezipierenden Menschen zu einem besseren machen könnten und deswegen in den idealen Staat aufgenommen werden dürften (394c7–398bs10). Tragödie (und Komödie) erweisen sich in Sokrates' Argumentation hierfür ausdrücklich deswegen als ungeeignet, weil sie nicht (nur) gute Charaktere – tapfere, besonnene, fromme, edelmütige usw. Männer (395c5f.) –, sondern auch schlechte Charaktere auf der Bühne zur Nachahmung brächten. Als Beispiele für die schlechten Charaktere werden hier Frauen genannt, die auf ihren Mann schimpfen, mit den Göttern eifern, sich einbilden glücklich zu sein oder sich in Unglück, Trauer und Jammer befinden, die krank oder verliebt sind oder niederkommen (395d6–9), Mägde und Knechte (395e4), schlechte und feige Männer oder welche, die sich gegenseitig beleidigen und verspotten, sich betrunken oder nüchtern beschimpfen (395e6–396a1) sowie Wahnsinnige (396a5).

¹³ Aristophanes, *Frösche* 1087f.

¹⁴ Aristophanes, *Frösche* 1420f.

¹⁵ Zimmermann, 1997, 1001.

acht den Namen einer Frau¹⁶ und zusätzliche vier den Namen des weiblichen Chores¹⁷ tragen, wobei in zwei von diesen auch eine weibliche Figur eine tragende Rolle spielt,¹⁸ oder dass es bei diesen vollständigen Dramen insgesamt dreizehn Mal einen weiblichen Chor gibt,¹⁹ oder dass nur sechs von diesen Dramen einen männlichen Namen tragen,²⁰ wobei in drei von diesen wiederum eine weibliche Figur eine tragende Rolle spielt.²¹

In der Rezeption seiner Dramen führt dieser nicht nur von Zimmermann gezogene Schluss von einer „Dominanz der weiblichen Rollen“ bei Euripides dazu, dass Euripides entweder zum Frauenfeind oder zum Frauenfreund und -rechtler avanciert – selbstverständlich in nicht unerheblichen Maße sowohl davon abhängig, welche Rolle diese oder jene weibliche Figur in einem Euripidesdrama spielt, als auch davon, ob diese oder jene Frauenrolle dabei auf der Grundlage ganz unterschiedlicher Vorannahmen und Argumentationsziele als eher positiv oder als eher negativ beurteilt wird. So lässt bspw. Aristophanes in den *Thesmophoriazusen* die Frauen am Thesmophorenfest Euripides dessen anklagen, dass er sie in seinen Dramen als „ehebrecherisch, mannstoll, dem Weine zugeneigt, verräterisch und geschwätzig“ darstelle,²² wohingegen der Chor greiser Männer aus der *Lysistrate* des Aristophanes den Euripides ausdrücklich für seine zwar negative, aber wahrheitsgetreue Darstellung von Frauen in seinen Dramen lobt.²³

In der antiken biographischen Tradition wird die negative Darstellung von Frauen in Euripides' Dramen zum Ausdruck seines biographisch begründeten Hasses auf Frauen erklärt. Euripides' Hass auf das weibliche Geschlecht sei nämlich das Ergebnis davon, dass er seine erste Frau Choirile beim Ehebruch mit seinem Sklaven Kephisophon erwischt habe – ein Erlebnis, das der Dichter wiederum in seinem *Hippolytos* zu verarbeiten versucht habe.²⁴ Auch Euripides' zweite Frau, so ist hier weiterhin zu erfahren, sei untreu gewesen, weswegen Euripides im Zuge dessen das weibliche Geschlecht in seinen Dramen noch schlechter als zuvor dargestellt habe, woraufhin Frauen geplant hätten, den Dichter in derjenigen Grotte zu ermorden, in welche er sich für seine Arbeit zurückzuziehen gewohnt gewesen sei.²⁵ Euripides habe sich diesem Mordanschlag nur entziehen können, indem er den Frauen – wie der als Euripides verkleidete Mnesilochos den Frauen in den *Thesmophoriazusen* – gelobt habe, sie in Zukunft in seinen Dramen besser darzustellen.

¹⁶ *Alkestis*, *Andromache*, *Elektra*, *Hekabe*, *Helena*, *Iphignie in Aulis*, *Iphigenie bei den Taurern*, *Medea*.

¹⁷ *Die Bakchen*, *Die Hiketiden*, *Die Phoenissen*, *Die Troerinnen*.

¹⁸ *Phoenissen* mit Iokaste und Anitgone und *Troerinnen* mit Kassandra, Hekabe und Andromache.

¹⁹ Zusätzlich zu den vier in Anm. 17 genannten Tragödien noch weitere neun: *Andromache*, *Elektra*, *Hekabe*, *Helena*, *Ion*, *Iphignie in Aulis*, *Iphigenie bei den Taurern*, *Medea*, *Orestes*. Männliche Chöre haben nur die fünf Tragödien *Alkestis*, *Herakles Herakliden*, *Kyklop*, *Rhesos*. Der *Hippolytos* hat einen weiblichen Chor bestehend aus den Frauen von Troizen und einen männlichen bestehend aus den Sklaven des Hippolytos.

²⁰ *Herakles*, *Hippolytos*, *Ion*, *Der Kyklop*, *Orestes*, *Rhesos*.

²¹ *Hippolytos* mit Phaidra, *Ion* mit Kreusa und *Orestes* mit Elektra.

²² Aristophanes, *Thesmophoriazusen* 390–394.

²³ Aristophanes, *Lysistratre* 368.

²⁴ Satyros, Fr. 39 col. 12,16–35; *Vitae Euripides* 1,53–57; 2,6–10 (Dindorf).

²⁵ *Vitae Euripides* 2,11–14 (Dindorf).

Zeugnis hierfür sei u.a. die *Melanippe*, wo es heiße: „... Frauen sind besser als Männer, sage ich.“ (Fr. 499 Nauck).²⁶ Schlussendlich aber findet hier Euripides trotzdem den Tod, indem er entweder wie Aktaion von Hunden oder aber wie Orpheus und Pentheus von Frauen zerrissen werde.²⁷

Zum Frauenfreund und -rechtler hingegen scheint Euripides erst in der Moderne zu avancieren, und zwar deswegen, weil er als erster Dichter ‚der Frau‘ eine der männlichen Dominanz gleichberechtigte und teilweise sogar stärkere Stimme verliehen habe,²⁸ die von der Antike bis heute entweder als generell unpassend für eine Frau oder zumindest als für die athenische Polisgesellschaft unauthentisch angesehen wird. So tadelt bspw. Origenes unter explizitem Rückgriff auf Aristophanes den Euripides für eine unangemessene Redeweise seiner Figuren: Euripides lege nämlich oft seinen Figuren – unpassender Weise auch Frauen, noch dazu fremdländischen, oder Sklaven – philosophische Lehren in den Mund, die er selbst von seinem Lehrer Anaxagoras oder anderen gehört habe.²⁹ Auch Plutarch kritisiert in *De audiendis poetis* Euripides dafür, dass er Phaedra oder Helena Argumente gegen Theseus und Hekabe finden lasse, obwohl doch sie selbst eigentlich die Schuldigen seien.³⁰ Aelius Theon missfällt im 1./2. Jh. Euripides’ Darstellung der Hekabe, weil diese zu viel „philosophiere“.³¹ Ganz ähnlich hierzu erklärt auch Michael Psellos im 11. Jh. für unglaublich, dass Euripides das Sklavenmädchen, Hekabe, über den gebildeten und wortgewandten Odysseus im Streitgespräch obsiegen lasse. In solchen Fällen, so Psellos, spreche mehr der Dichter und seine eigene Redegewandtheit aus den Figuren, nicht aber die Figur selbst, die eigentlich nur so sprechen könne/solle, wie sie selbst – d.h. ihr Charakter, ihre Bildung, ihre gesellschaftliche Rolle usw. – es erfordere.³² Auch die moderne Kritik greift diesen Punkt auf, wenn bspw. Dodds zu *Hekabe* 592ff. erklärt, hier spreche „Euripides the philosopher, who must then make his excuses as best he can to Euripides the dramatist“,³³ oder Lesky zu *Medea* 230, die Klage über das unwürdige Los der Frauen „geht mehr die attische Bürgersfrau als die kolchische Heroine an“.³⁴ Schmid schließlich bescheinigt „allen euripideischen Personen ... die gutbürgerliche Neigung zur Erörterung allgemeiner Zeitfragen und zu Sentenzen“ und verweist hierzu auf die antiken Kommentatoren, die schon „das φιλοσοφεῖν παρὰ καιρόν seiner Personen [tadeln]“.³⁵

Hose (2008) greift einen anderen, aber ebenfalls bei Aristophanes bereits anklingenden Aspekt des als typisch empfundenen Euripideischen Dramas heraus, wenn er seiner

²⁶ *Vita Euripides* 1,62–69 (Dindorf).

²⁷ Satyros, F. 6 fr. 39 XXI, S. 334–341, bes. 338 und 340 (Schorn, 2004); *Vitae Euripidis* (Dindorf).

²⁸ Bspw. von den Frauenrechtlerinnen Anfang des 20. Jh.s, die die aus der *Medea* zitiert haben (Mattiesen 2004: 36). Vgl. auch die zahlreichen *gender* Studien zu Frauenrollen bei Euripides und der antiken Tragödie allgemein bspw. Foley, 2001 mit zahlreichen Literaturangaben.

²⁹ Origenes, *Contra Celsum* 7,36,34–6.

³⁰ Plutarch, *De audiendis poetis* 28 A.

³¹ Aelius Theon, *Progymnasmata* 60,27–31.

³² Michael Psellos, *De Euripide et Greorgio Piside iudicium* 203 v 94–99.

³³ Dodds, 2001, 80.

³⁴ Lesky, ³1972, 514.

³⁵ Schmid, 1940, 769.

2008 erschienenen Einführung in das Werk Euripides' den Titel *Euripides. Der Dichter der Leidenschaften* gibt.³⁶ Was sich in diesem Titel widerspiegelt, verweist auf eine lange auf Aristophanes' Lyrikparodien zurückreichende Tradition zurück, die mit unterschiedlicher positiver wie negativer Beurteilung in Euripides vor allem anderen den Dichter der παθήματα („Emotionen und Gefühle“) und des πάθος („Leidenschaft, Emotionalität als Gemütszustand“) sieht, und die Euripides als denjenigen Dichter betrachtet, für welchen der Einzelmensch und sein Fühlen, Leiden und Reflektieren über die eigene Situation, nicht aber mehr das Göttliche und die Götter (wie zuvor) im Zentrum seines Dramas stünden.

So konstatiert bspw. De Romilly (1968) für das Euripideische Drama „what has been lost for theological consideration—has been gained for the study of man himself“,³⁷ für Hose (2008) sind die Euripideischen Dramen nicht mehr

„theologische, sondern, da sie das Verhalten und die Gefühle der Menschen zeigen, soziologische und psychologische Studien [...], die seine Verhaltensweisen in existentiell gravierenden Situationen zeigen, und dabei zugleich literarische Versuchsanordnungen, durch die Leid, Schmerz und Peinlichkeit in höchstem Ausmaß den Menschen zu bedrängen in der Lage sind“.³⁸

Leskys (1972) Ansicht nach steht im Zentrum des Euripideischen Dramas der Mensch, der einerseits „die Welt mit den Mitteln der Vernunft zu beherrschen und zu einem sinnvollen, den Menschen befriedigenden Kosmos zu gestalten“ suche, andererseits „mit all seinem Suchen und Ringen unberechenbaren Mächten ausgesetzt bleibt, die ihm in jedem Augenblick sein ganzes Werk in klägliche Stücke schlagen können“.³⁹

Sind diese jüngeren Urteile über die Darstellung von Emotionen, welche das Euripideische Drama auszeichne, von einer grundsätzlichen Wertschätzung geprägt, so war dies nicht immer so. Ende des 18. Jh.s bspw. übt F. Schlegel Kritik am Euripideischen Drama, weil ihm aufgrund der „üppigen Schwelgerei der Seele [...] Maß, Harmonie und Gesetz“ fehle. Euripides, so Schlegel, gefalle sich einzig in der Darstellung leidenschaftlicher Charaktere und werde verführt von seiner „Neigung so viel Leidenschaft als nur möglich in sein Werk zu bringen, bis zu Unwahrscheinlichkeiten“.⁴⁰ Zeitgleich kritisieren auch andere als explizite Folge davon, dass das Euripideische Drama sich auf die Seelenvorgänge des Menschen in Extremsituationen fokussiere und die Euripideischen Figuren sich in eine uneinheitliche und unharmonische Charakter-Vielheit auflösten: Nach Burckhardt (1889–1902) bspw. behandle Euripides nicht, wie Sophokles, das Ganze eines Charakters, sondern ihm sei nur daran gelegen, „das Gefühl einer einzelnen Person in einer bestimmten Szene bis ins einzelste auszubeuten“;⁴¹ für Freytag (1863) liegt Euripides' Kunst allein

³⁶ Hose, 2008.

³⁷ de Romilly, 1968, 131.

³⁸ Hose, 2008, 240f.

³⁹ Lesky, 1972, 520.

⁴⁰ Schlegel, 1979, 60–2.

⁴¹ Burckhardt, 1889–1902, 2,306.

darin, „die epischen Bilder mit flammender, markzerfressender Leidenschaft zu füllen“ – mit der Folge, dass „die Personen ... [zu] Attrappen für Empfindungen“ degradiert werden würden;⁴² Nietzsche (1872) macht Euripides nicht zuletzt auch deswegen für den Tod der Tragödie verantwortlich, weil das Euripideische Drama die menschlichen Affekte in vermeintlich naturalistischer Art und Weise und damit für Nietzsche in unkünstlerischer Art und Weise⁴³ auf der Bühne zur Darstellung bringe.⁴⁴ Auch 1947 kritisiert Zürcher die „psychologische Kunst“ des Euripides, dem es auf das psychologische Einzelphänomen und dessen Motivierung, Ablauf und Auswirkung, nicht aber auf die Gestaltung von Individuen ankomme.⁴⁵

Diese zwei Kritikpunkte an der Euripideischen Figurendarstellung – überbordende Affektdarstellung und der aus der Fokussierung darauf resultierende Zerfall der Figuren als vormals einheitliche und harmonische Charakter-Ganzheit – ist alt und lässt sich ebenfalls bis in die Antike zurückverfolgen. Bereits Aristoteles nämlich übt Kritik an der Euripideischen Charakterdarstellung, und zwar an derjenigen der Aulischen Iphigenie, deren Charakter er als inkonsistent gestaltet ansieht: Die flehentlich bittende Iphigenie zu Beginn des Dramas habe nämlich mit der tatkräftigen Iphigenie im weiteren Verlauf des Dramas kaum noch eine Ähnlichkeit.⁴⁶ Ähnlich hierzu bemängelt auch das in dieser Arbeit bereits mehrfach angesprochene Scholion zu *Medea* 922 den Zerfall der Titelfigur,⁴⁷ deren Tränen zum Zeitpunkt, da sich ihr Planen endlich umsetzen ließe, für unplausibel erklärt werden, und die Hypothese zur *Medea* gibt die Meinung einiger wieder, nach welcher Euripides seine Medea aus der Rolle fallen lasse, wenn er diese dann Tränen vergießen lasse, als sich ihr die Möglichkeit ergebe, ihren eigenen Plan gegen Iason und Kreousa endlich in die Tat umzusetzen.⁴⁸

Passend zu den modernen Benennungen der Euripideischen Dramenkunst als in der Darstellung von Gefühlen liegend scheint auch *τραγικός* in nach-Euripideischer Zeit ab dem 4. Jh. „in stilistischer Hinsicht das Pathetische und das Schwülstige allgemein“⁴⁹ zu bedeuten, was nicht zuletzt auch wieder auf die berühmte Parodie der Euripideischen Monodien in Aristophanes' *Fröschen* zurückgeführt werden kann. Ebenfalls hierzu (möglicherweise) passend wird in der Aischylos-Vita eigens hervorgehoben, dass Aischylos darauf verzichtet habe, sein Publikum durch eine sympathetische Identifikation mit dem

⁴² Freytag, 1863, 239.

⁴³ Nietzsche 1872/4, 72.

⁴⁴ Euripides habe als der „dramatische Sokrates“ (KSA 7/22; Nachlass Herbst 1869, 1 [44]) das „Pathos der Distanz“ in die Tragödie gehoben, das „vom Dionysischen bereits durch den Graben der Reflexion getrennt ist“ (Zumbusch, 2010, 16). Das Euripideische Drama zeige daher nur noch zwar „höchst realistische, [aber] keineswegs [mehr] in den Äther der Kunst getauchte Gedanken und Affecte“ (Nietzsche, 1993, 84).

⁴⁵ Zürcher, 1947, 64: am Beispiel der Medea-Figur.

⁴⁶ Aristoteles, *Poetik* 1454a 31.

⁴⁷ *Scholia in Euripidis Medeam* 922 (Dindorf).

⁴⁸ *Hypothesis Medae* 23–5 (Dindorf).

⁴⁹ Scardino 2014: 907.

Helden/der Heldin (συμπάθειαι) zu Tränen zu rühren,⁵⁰ was (möglicherweise) als Spitze gegen Euripides aufgefasst werden darf, und zwar in dem Sinne, dass dessen Dramen wohl gerade darauf abzielten.

Im Gegensatz zu diesen negativen Stimmen hebt aber bspw. Quintilian vor allen anderen Kunstfertigkeiten, die der angehende forensische Redner bei der Lektüre Euripideischer Dramen lernen könne, Euripides' Fähigkeit hervor, Gemütszustände und Emotionen (*adfectus*) darzustellen und dadurch Mitgefühl und Rührung (*miseratio*) beim Publikum zu erregen;⁵¹ *De sublimitate* bescheinigt Euripides, zur Meisterschaft in der Darstellung der „zwei Gemütszustände/Leidenschaften“ (δύο πάθη) Raserei und Liebe vorgedrungen zu sein;⁵² die Hypothesis zur *Medea* gibt an, dass man an diesem Stück insbesondere den Eingang aufgrund seiner „großen emotionalen Tiefe“ gelobt habe (παθητικῶς ἄγαν);⁵³ Michael Psellus nennt im 11. Jh. Euripides einen meisterhaften Dichter von „Charakteren“ (ἡθικώτατος) und „Gemütszuständen“ (παθητικώτατος)⁵⁴ und bescheinigt nicht nur seinen „anmutigen“ (ταῖς χάρισι τοῦ λόγου), sondern gerade auch seinen „schmerzhaften Reden“ (τοῖς πάθεσι) große Schönheit und Reiz: Oft seien die Athener durch die Figurenrede im Euripideischen Drama zu Tränen gerührt worden, weil sie infolge der großen Kunstfertigkeit des Euripides das, was auf der Bühne nur gesprochen wurde, plötzlich auch wahrhaftig vor Augen zu sehen meinten.⁵⁵

Wofür also, um zum Abschluss dieses kurzen Rundgangs durch ausgewählte Aspekte der Euripidesrezeption zu kommen, die Euripideische Tragödie in der bei Aristophanes' *Fröschen* einsetzenden Rezeption zu stehen scheint, ist überaus Vielfältiges. Diese große Vielfalt an Einzelaspekten der Euripidesrezeption lässt sich aber dennoch in Hinblick auf das Argumentationsziel dieses letzten Abschnitts – Ist die Maria des *Chr.pat.* eine Euripideische Heldin und inwiefern? – unter die drei Stichworte der „Verbürgerlichung“, der ‚Verweiblichung‘ und der ‚Emotionalisierung‘ zusammenfassen, wobei diese Stichworte Einzelaspekte bezeichnen, die nicht immer klar von einander zu trennen sind, sondern mitunter auch miteinander zusammenhängen.

So bezieht sich der Aspekt, der hier mit dem Stichwort der „Verbürgerlichung“ gemeint sein soll, auf denjenigen Aspekt der Euripidesrezeption, nach welchem das Euripideische Drama den Schauplatz der Tragödie vom Königspalast ins bürgerliche Heim verlegt und dadurch die Palette des tragischen Personals um Figuren des bürgerlichen Heims – Sklaven, Frauen, zwielichtige Personen u.a. – erweitert habe, die sich in einer mit der Alltagssprache vergleichbaren Sprache der Diskussion über Allerweltsprobleme hingäben, nicht mehr aber zur Tat schritten. Der Aspekt, der hier mit dem Stichwort

⁵⁰ *Vita Aeschyli*, 7,3f. (Herington: Σ in *Prometheum vinctum*).

⁵¹ Quintilian, *Institutio oratoria* 10,1,68.

⁵² *De sublimitate* 15,3,1–3.

⁵³ *Hypothesis Medae* 24f. (Dindorf).

⁵⁴ Michael Psellus, *De Euripide et Greorgio Piside iudicium* 203 r 39–47 (Dyck).

⁵⁵ Michael Psellus, *De Euripide et Greorgio Piside iudicium* 203 r 64–71. (Dyck).

der ‚Verweiblichung‘ gemeint sein soll, bezieht sich darauf, dass das Euripideïsche Drama Figuren darstelle und auf der Bühne zu Wort kommen lasse, die zuvor kaum auf der Bühne zu sehen, und deren Stimme zuvor kaum auf der Bühne zu hören war. Das sind neben Sklaven und den zwielichtigen Figuren wie Taschendieben, Vtermördern und Einbrechern auch Frauen. Daneben aber bezieht sich dieses Stichwort auch auf einen Aspekt der Euripidesrezeption, nach welchem Frauenfiguren bei Euripides eine eher als männlich zuerkannte Stimme, Männerfiguren hingegen eine eher als weiblich zuerkannte Stimme erhielten, insofern die Euripideïschen Heldinnen oftmals ihre männliche Kontrahenten argumentativ übertrumpften, wohingegen die Euripideïschen Helden sich eher dem Reden als der Tat hingäben. Schließlich bezieht sich der Aspekt der Euripidesrezeption, der hier unter dem Stichwort der ‚Emotionalisierung‘ gefasst werden soll, auf das große ‚Pathos‘ im Euripideïschen Drama, das seinen Ausdruck sowohl in einer (teilweise als unpassend empfundenen) pathetischen – d.h. in einer emotional aufgeladenen und dadurch beim Publikum auch Emotionen erweckenden – Sprechweise Euripideïscher Dramenfiguren als auch in einer (teilweise als unpassend empfundenen) eher emotionalen als vernunftgeleiteten Herangehensweise Euripideïscher Dramenfiguren an Probleme sowie in einer (teilweise als unpassend empfundenen) weitschweifigen Innenschau Euripideïscher Dramenfiguren findet.

Wie aber könnte auf dieser Grundlage eine typisch Euripideïsche Dramenfigur aussehen, d.h.: Was für eine Dramenfigur könnte auf Grundlage dieser Euripidesrezeption als typisch Euripideïsche Dramenfigur wahrgenommen werden?

5.2 Eine ‚typisch‘ Euripideïsche Dramenfigur

Der eine im vorangehenden Abschnitt ausführlicher dargelegte Einzelaspekt der Euripidesrezeption, gemäß welchem das Euripideïsche Drama für das Drama der dargestellten Leidenschaften (Hose 2008 u.a.) stehe, schließt mit ein, dass im Zentrum des Euripideïschen Dramas nicht mehr ein Mensch steht, der gemäß geltender Normen vorbildhaft handelt und denkt, sondern ein fühlender wie denkender Mensch mit Charakterfehlern, welche zu emotionsgeleiteten Fehlschlüssen und Fehlentscheidungen führen, wie sie ‚natürlich‘ sind, d.h. wie sie dem gewöhnlichen, nicht also mehr dem idealisierten Menschen unterlaufen. Diese ‚natürlicherweise‘ sich sowohl aus der menschlichen Natur als auch aus dem spezifischen Charakter einer Figur ergebenden Fehlschlüsse ihrerseits wären damit wichtige Elemente im Euripideïschen Drama, welche die dramatische Handlung vorantreiben. Damit wiederum wären die zwei Einzelaspekte der Euripidesrezeption, nach welchen Euripides das Drama sowohl ‚verbürgerlicht‘ als auch ‚emotionalisiert‘ habe, wie oben angesprochen, nicht mehr so eindeutig voneinander zu trennen, sondern viel eher miteinander zu verbinden. Man könnte daher auch von einer „Verbürgerlichung“ qua ‚Emotionalisierung‘ des Dramas durch Euripides sprechen.

Unabhängig nun davon, ob Euripides tatsächlich derjenige der drei Tragiker ist, welcher im Gegensatz zu Aischylos und Sophokles der Dichter eines so verstandenen naturalistisch(er)en Dramas – im Gegensatz zu einem (älteren) idealisiert(er)en – ist, so darf dennoch konstatiert werden, dass er in der Euripidesrezeption als ein solcher Dichter gilt und zwar sowohl in der Antike als auch in der Moderne. So stehen die Euripideischen Dramen bspw. für Gregory (2007) explizit für einen „psychologischen Realismus“,⁵⁶ und in Aristoteles’ *Poetik* lässt sich ein Sophokleszitat finden, gemäß welchem Sophokles selbst Charaktere gedichtet habe wie sie sein müß(t)en, Euripides hingegen wie sie sind, d.h. tatsächlich in der Realität gefunden werden könnten.⁵⁷ Nimmt man daher die zwei Einzelaspekte der Euripidesrezeption – den der „Verbürgerlichung“ und den der ‚Emotionalisierung‘ – zusammen, so darf man konstatieren, in der Euripidesrezeption seit der Antike stehe das Euripideische Drama (auch) für ein Drama, in welchem die ‚alten‘ und vormals idealisierten – οἷους δεῖ – Heroen und Heroinnen, Könige und Königinnen in den Extremsituationen des Euripideischen Dramas im Prinzip wie jeder gewöhnliche Mensch – οἷοι εἶσιν – litten (= „Verbürgerlichung“) und diesem gewöhnlichen Leiden und Empfinden auch wie dieser Ausdruck gäben (= ‚Emotionalisierung‘).

Nimmt man zu diesen zwei Einzelaspekten der Euripidesrezeption noch den dritten Einzelaspekt der ‚Verweiblichung‘ hinzu, so gelangt man ungefähr zu den Schlussfolgerungen einer ebenfalls weit verbreiteten Euripidesrezeption, nach welcher Euripides nicht nur der „Dichter der Leidenschaften“ allgemein,⁵⁸ sondern viel eher der Dichter explizit weiblichen Leidenschaften sei. So ist bspw. für Pohlenz (1930) die „Versenkung in die weibliche Psyche“⁵⁹ ein signifikantes Merkmal des Euripideischen Dramas. Pohlenz erklärt dieses damit, dass Euripides, der „[ü]ber die mythische Denkform ... längst herausgewachsen“ sei, „die Ursache im Menschen selbst“ suche und dabei gestoßen sei

„auf die wilden Triebe und Leidenschaften, die von Natur in dessen Seele wurzeln und mit so unwiderstehlicher Gewalt auftreten, dass sie dem Verstande die Entscheidung aus der Hand nehmen“.

Dabei habe, so Pohlenz, Euripides das „Triebhaft-Irrationale“ in besonderem Maße beim „weiblichen Geschlecht“ gefunden, weshalb ihn also „gerade die weibliche Psyche mit matischer Gewalt“ angezogen habe.⁶⁰ Auch für F. Schlegel (1979) gibt es „kein reicheres und erschütternderes Gemälde des weiblichen Schmerzes“ als die Euripideischen Dramen;⁶¹ und für Friedländer (1926) liegt „das seelengeschichtlich Neue“ des Euripideischen Dramas

⁵⁶ Gregory, 2007, 261: „psychology realism“. Vgl. hierzu die Analysen Gregorys zu unterschiedlichen Euripideischen Neuerungen, in denen sie die Einheitlichkeit zwischen den drei Tragikern oder zumindest nur eine (Weiter-)Entwicklung Euripides’ aus den zwei anderen zu beweisen sucht (Gregory, 2007).

⁵⁷ Aristoteles, *Poetik* 25,1460b33–1460b34: Σοφοκλῆς ἔφη αὐτὸς μὲν οἷους δεῖ ποιεῖν, Εὐριπίδην δὲ οἷοι εἶσιν.

⁵⁸ Hose, 2008.

⁵⁹ Pohlenz, 1930, 251.

⁶⁰ Pohlenz, 1930, 251.

⁶¹ Schlegel, 1979, 63.

darin, dass er „[a]ls Erster . . . die vernichtende Gewalt weiblicher Liebesleidenschaft in die Welt des Tragischen gehoben“ habe. Dies ist für Friedländer Zeugnis für die Überwindung des „männlichen Zeitalters“, in welchem die „Aktivität des Helden“ die „Gegenwirkung des Weibes“ in das „normhafte Verhältnis der beiden Geschlechter auf dem Felde des Tragischen“ wieder einhege, wohingegen bei Euripides „die Angriffskraft der Frau zugeteilt“ sei.⁶²

Unabhängig von der Haltbarkeit und Anschlussfähigkeit solcher Urteile über das Euripideïsche Drama sowie über das ‚Wesen der Frau‘ aus dem 19. und frühen 20. Jh., so kann doch in der Tat auffallen, dass auch in der Antike bei Aristophanes, in der biographischen Tradition oder in Platons *Staat* ‚Verweiblichung‘ und ‚Emotionalisierung‘ zwei zentrale Aspekte der Euripidesrezeption – gerade auch in ihrer Verbindung miteinander – ausmachen. Denn was hier unter den schlechten Figuren/Charakteren, die Euripides schädlicherweise auf die Bühne gebracht habe, die längste Form der Aufzählung erhält, das sind die schlechten *weiblichen* Figuren/Charaktere, die sich erbosen, sich glücklich schätzen, unglücklich sind, trauern und verzweifeln oder niederkommen (bspw. *Pol.* 395d6–9). Es darf daher hinsichtlich der Euripidesrezeption außerdem konstatiert werden, dass seit der Antike Euripides nicht nur einfach als der Dichter der παθήματα und des πάθος, sondern auch als der Dichter der explizit weiblichen παθήματα und des explizit weiblichen πάθος wahrgenommen worden ist.

Nimmt man schließlich diese drei Einzelaspekte zusammen, die von der Euripidesrezeption seit der Antike immer wieder als drei für das Euripideïsche Drama signifikante Merkmale herausgestellt werden, so darf man konstatieren, das Euripideïsche Drama stehe in der Euripidesrezeption seit der Antike (auch) für ein Drama, das nicht mehr den vernunftgesteuerten, handelnden und tatkräftigen Mann auf die Bühne bringe, sondern die emotionale und von ihren Emotionen gesteuerte, leidenschaftliche und über ihr Seelenleben reflektierende Frau. Selbstverständlich ist dieser Schluss darüber, für was das Euripideïsche Drama in der Euripidesrezeption seit der Antike steht (nicht darüber, was es tatsächlich ist!), in dieser Zuspitzung auf Gegenpole vereinfachend; doch wird andererseits in dieser auf Vereinfachung angelegten Zuspitzung gerade deutlich, in welchen Hinsichten die Marienfigur des *Chr.pat.* gemäß einer Euripidesrezeption seit der Antike als Euripideïsche Heldin gelten darf. Denn auf Grundlage der oben dargelegten Rezeptionszeugnisse und der daraus extrahierten Einzelaspekte kann als typisch Euripideïsch eine Dramenfigur gelten, welche als Frau durch ihre emotionalen Reden über Allerweltsprobleme, d.h. Probleme, die leicht unemotional gelöst werden könnten, ‚philosophiert‘, ihren männlichen Redepartnern wirksam ‚paroli bietet‘ und als solche insgesamt die dramatische Handlung dominiert. Als solch eine Heldin lässt sich die Marienfigur des *Chr.pat.* zweifelsohne charakterisieren, wie im folgenden Abschnitt gleich noch ausführlicher dargelegt werden soll.

Wenn man sich also auf Grundlage dessen, für was das Euripideïsche Drama in der

⁶² Friedländer, 1926, 81.

Euripidesrezeption steht, und was gemäß der Euripidesrezeption als eine typisch Euripideische Dramenfigur gelten kann, auf das Gedankenexperiment einlässt und das Euripideische Drama vor allem anderen als ein Drama versteht, das eine gewöhnliche („Verbürgerlichung“) Frau („Verweiblichung“) in ihren Emotionen („Emotionalisierung“) auf die Bühne bringt, die gleichzeitig eine ihren männlichen Redepartnern gleichberechtigte Stimme erhält – ein Urteil, das durch eine Reihe von Rezeptionszeugnissen gestützt ist –, und durch diese ‚Brille‘ wiederum den *Chr.pat.* betrachtet, was passiert dann mit der Marienfigur, die sowohl aus theologischer als auch aus literaturwissenschaftlicher Sicht, wie weiter oben (S. 16f.) dargelegt worden ist, so viel Kritik auf sich gezogen hat?

Die eine Wirkung dieses Gedankenexperiments lässt sich dahin gehend beschreiben, dass, wie bereits angesprochen worden ist, die Marienfigur des *Chr.pat.* durch diese ‚Brille‘ der Euripidesrezeption betrachtet zu einer durchaus typischen Heldin des Euripideischen Dramas wird, d.h. zu einer in ihrer spezifischen Figurendarstellung erwartbaren und (wieder)erkennbaren Euripideischen Frauenfigur. Die andere Wirkung ist dahingehend zu beschreiben, dass diese typische Heldin des Euripideischen Dramas, als welche die Marienfigur des *Chr.pat.*, durch diese ‚Brille‘ der Euripidesrezeption betrachtet, erscheint, entgegen der dramenexternen Kritik kaum für ihren spezifisch Euripideischen Figurencharakter getadelt werden kann – und zwar aus demjenigen Grund, dass der ‚Dichter‘ des *Chr.pat.* – hierzu gleich mehr – in der Präfatio des Dramas explizit ankündigt, über das Leiden Jesus Christus’ in der Art und Weise des Euripides (κατ’ Εὐριπίδην, *pr.* 3) zu schreiben.

Daraus wiederum folgt, dass die durchaus vor christlichem Hintergrund auffällig und ungewöhnlich zu nennenden Merkmale des *Chr.pat.* und seiner Marienfigur als eines christlichen Kreuzigungs- und Heilsdramas und seiner weiblichen Protagonistin durch diese ‚Brille‘ der Euripidesrezeption nicht mehr als besonders auffällig und merkwürdig erscheinen (können), sondern viel eher zu Typica des Euripideischen Dramas werden, welche der ‚Dichter‘ für den Rezipienten erwart- und (wieder)erkennbar nachahmt. In welchen konkreten Hinsichten aber kann die Marienfigur des *Chr.pat.* als typisch Euripideische Heldin gelten? Und: Was konkret passiert mit dem *Chr.pat.* und seiner Marienfigur, wenn diese als typisch Euripideische Heldin wahr- und ernst genommen wird?

5.3 Maria als Euripideische Heldin im *Chr.pat.*

Vor dem Hintergrund dessen, was gemäß der bei Aristophanes beginnenden Euripidesrezeption als typische – d.h. auch als vom Rezipienten erwartbare und (wieder)erkennbare – Merkmale Euripideischer Dramenfiguren gilt und gelten darf, kann die Erhebung der Marienfigur zur weiblichen Heldin eines christlichen Kreuzigungs- und Heilsdramas nicht mehr überraschen. Denn diese darf als in Einklang mit den Einzelaspekten der Euripidesrezeption stehend angesehen werden, gemäß denen das Euripideische Drama eine

Vorliebe für weibliche Protagonisten (,Verweiblichung‘) und/oder für Personen habe, die in bisherigen literarischen Behandlungen noch wenig Aufmerksamkeit erfahren hätten („Verbürgerlichung“).

Dass Maria als weibliche Protagonistin eines ,euripedeisierten‘ Kreuzigungs- und Heilsdramas im *Chr.pat.* nicht nur am meisten redet, sondern sowohl in Redeagonen mit männlichen Partnern besteht, ihnen widerspricht oder sich gegen sie durchsetzt („Verbürgerlichung“), als auch ihrem (meist emotionalen) Seelenleben weitschweifigen Ausdruck gibt (,Emotionalisierung‘), darf ebenfalls in Einklang mit der eben nachgezeichneten Euripidesrezeption als typisches Merkmal des Euripideischen Dramas und seiner Figuren verstanden werden. Auch dass sich die Darstellung insbesondere des ersten *Chr.pat.*-Teils auf Marias emotionales Erleben angesichts ihres leidenden, sterbenden und dann toten Sohnes konzentriert, und dass sich hier immer wieder klare, einsichtige Redepartien, in denen sie den Tod ihres Sohnes versteht und akzeptiert, mit dunklen, emotionalen Monologen ablösen, in welchen sie dem Tod ihres Sohnes ohne Verständnis begegnet und diesen rundherum ablehnt, so dass Maria als Titelheldin des *Chr.pat.* sowohl dramenintern wie -extern der Kritik der Uneinheitlichkeit und Instabilität ihres Verhaltens vor dem Kreuz ausgesetzt ist, darf unter den Stichworten der ,Emotionalisierung‘ sowie der Konzentration des Dichters und seines Dramas auf die Seelenvorgänge seiner Figuren als typisch Euripideisch gelten. Und ebenso kann jede naturalistische Brechung von Marias Charakter gemäß der Euripidesrezeption unter dem Stichwort der „Verbürgerlichung“ subsumiert werden. Denn in Anbetracht Marias Gottesmutterschaft und ihres weitreichenden Einblicks in das göttliche Heilsplanen, welches sie auch im *Chr.pat.* an den Tag legt, hätte ihr Figurencharakter im Drama gut vorstellbar zu einer stets auch unter dem Kreuz einsichtsvollen und fügsamen Marienfigur idealisiert werden können, wie es bspw. auch die theologische Kritik ab dem 16. Jh. lautstark fordert (s.o. S. 16). Doch stattdessen bringt der *Chr.pat.*, wie im vorangehenden Kapitel ausführlich herausgearbeitet worden ist, mit seiner Marienfigur eine Maria auf die Bühne, die insbesondere im ersten Dramenteil immer wieder wie eine gewöhnliche Mutter am Tod ihres Sohnes verzweifelt und dem göttlichen Heilsplan insgesamt ohne Verständnis und Fügsamkeit begegnet.

Insbesondere also dadurch, dass der *Chr.pat.* eine Marienfigur auf die Bühne bringt, welche erstens am Tod ihres Sohnes immer wieder wie eine gewöhnliche Mutter verzweifelt, zweitens sich in ihrer Verzweiflung widerspenstig sowohl gegenüber ihrer eigenen eigentlich auch bestehenden Einsicht als auch gegenüber ihren oft männlichen Redepartnern zeigt sowie drittens ihrer Verzweiflung in langen Monologen Ausdruck verleiht, welche viertens zudem in solchem Gegensatz zu ihren klaren Redepartien stehen, dass die Marienfigur textintern wie -extern wiederholt nicht in Einklang miteinander zu bringende Verhaltensweisen vor dem Kreuz vorgeworfen werden, kann diese Marienfigur des *Chr.pat.* vor dem Hintergrund einer seit Aristophanes einsetzenden Euripidesrezeption als typisch Euripideische Heldin erscheinen. Die Maria des *Chr.pat.* ist damit zu einer ,verbürgerlichten‘,

‚emotionalisierten‘ und dadurch zu einer gemäß Rezeption typisch Euripideischen Heldin geworden, welche der ‚Dichter‘ des *Chr.pat.* – hierzu gleich mehr –, zumindest laut Selbstaussage im sogenannten Dichterproöm, (möglicherweise) absichtsvoll, d.h. vom Rezipienten erwartbar und (wieder)erkennbar, als eine solche κατ’ Εὐριπίδην gestaltet haben mag.

Besonders eindrücklich tritt die hier konstatierte Ähnlichkeit zwischen der Marienfigur des *Chr.pat.* und einer(m) echt Euripideischen Heldin(en) zu Tage, wenn man sich die Ähnlichkeit derjenigen Aspekte vor Augen hält, welche sowohl bei Maria und dem *Chr.pat.* als auch bei den echt Euripideischen Heldinnen (und Helden) und den echt Euripideischen Dramen Gegenstand der Kritik sind: So ist nicht nur beim echt Euripideischen Drama, sondern auch beim *Chr.pat.* die Fokussierung des Dichters und seines Dramas auf das emotionale Seelenleben seiner Figuren, welche diesem weitschweifigen Ausdruck verleihen, Gegenstand der Kritik.⁶³ Nicht nur bei echt Euripideischen Heldinnen (und Helden), sondern auch bei Maria ist sowohl die Bereitschaft als auch die Fähigkeit zur Rede, in der Gefühle und Empfindungen weitschweifigen Ausdruck erhalten, Mitleid beim Publikum erregt wird, Erklärungen abgegeben und Argumente gefunden werden, Gegenstand der Kritik.⁶⁴ Wie an einigen der echt Euripideischen Heldinnen (und Helden) so wird auch an Maria diese Bereitschaft und Fähigkeit zur Rede als unpassend empfundene Neuausrichtung ihres ‚eentlichen‘ Charakters kritisiert.⁶⁵ Wie einige der echt Euripideischen Heldinnen so wird auch die Marienfigur infolge ihres Hin- und Herschwankens zwischen zwei sich widersprechenden Gemütszuständen – im Falle der Marienfigur: Hoffnung/Glaube und Verzweiflung – für ein figureninkonsistentes Aus-der-Rolle-Fallen kritisiert. Diese (vermeintlich) inkonsistente Gestaltung ihres Figurencharakters durch den Dichter ergibt sich wie die der echt Euripideischen Heldinnen aus der insgesamt als zu stark kritisierten Fokussierung des Dichters und seines Dramas auf die emotionalen Seelenzustände seiner Figuren.⁶⁶ Und schließlich erscheint auch insbesondere der neueren *Chr.pat.*-Kritik ab 1900 wie der neueren Euripides-Kritik ab 1900 die Marienfigur in ihrem Hin- und Herschwanken gemessen an naturalistischen Erwägungen als psychologisch

⁶³ Für die Kritik an der Fokussierung auf das emotionale Seelenleben der Figuren im Euripideischen Drama vgl. bspw. Aristophanes Parodie Euripideischer Monodien (s.o. Anm. 9); Lob: Hose (2008), De Romily (1968), Lesky (1972); Kritik: F. Schlegel (Ende 18. Jh.); Burckhardt; Nietzsche (1872); Zürcher (1947) (s.o. S. 211).

⁶⁴ Für Lob bzw. Kritik an Bereitschaft und Fähigkeit Euripideischer Dramenfiguren zur Rede vgl. bspw. weiter oben das Euripides-Lob des Quintilian (*Institution oratoria* 10,1,68), des Michael Psellus (*De Euripide et Gregorio Piside iudicium* 203 r 39–47; 64–71 Dyck) oder in *De sublimitate* (15,3,1–3), oder den Aristophaneischen Aischylos, der der Euripideischen Tragödie vorwirft, keine tatkräftigen, sondern nur noch redegewandten Männer hervorzubringen (Aristophanes, *Frösche* 1011; 1050–1056).

⁶⁵ Für die Kritik an der in Bezug auf ihre Redefähigkeit unplausible Neuausrichtung Euripideischer Dramenfiguren vgl. bspw. die Kritik des Origenes (*Contra Celsum* 7,36,34–6), Plutarch (*De audiendis poetis* 28 A), Aelius Theon (*Progymnasmata* 60,27–31), Michael Psellos (*De Euripide et Gregorio Piside iudicium* 203 v 94–99 Dyck) sowie Dodds (2001) und Lesky (1972), die es für unglaublich halten, wenn Frauenfiguren ‚philosophieren‘ oder argumentativ-persuasive Reden halten (S. 211).

⁶⁶ Für die Kritik an der Inkonsistenz Euripideischer Dramenfiguren vgl. bspw. Aristoteles, *Poetik* 1454a 31, *Scholia in Euripidis Medeam* 922 Dindorf, *Hypothesis Medae* 23–5 Dindorf (s.o. S. 213).

plausibel wie die Heldinnen (und Helden) des echt Euripideïschen Dramas.⁶⁷ Im Falle des *Chr.pat.* und seiner Marienfigur lauten einige der Kritikpunkte, die im Folgenden lediglich in Auswahl und in Stichpunkten angeführt werden, wie folgt:

- der *Chr.pat.* führe fremde Gemütszustände (*alios animi affectus*) in die Darstellung der Marienfigur ein, die anderen Ortes als besonnenste, vernünftigste und unverdorbenste Gottesgebälerin (*sanetissima Deipara*) dargestellt werde (Baronius 1588)⁶⁸
- das laute Wehgeheul der Maria im *Chr.pat.* entstelle die Marienfigur, die anderen Ortes wie sonst niemand als Herrin über ihre Sinne (*prudentissima*) und nie wankelmütig (*constantissima*) dargestellt werde (Bellarminus 1644)⁶⁹
- die Gefühlsäußerungen der Maria im *Chr.pat.* seien insgesamt unnatürlich („peu réglés“) und christlich unorthodox („peu chrétiens“) und stünden überhaupt im Widerspruch zu der konsistenten Standfestigkeit ihres Charakters, den ihr die Kirchenväter zuschrieben (Cellier 1738)⁷⁰
- Marias leidenschaftliche Trauer, ihre Furcht und ihre Verzweiflung seien deshalb kanonisch unzulässig, weil eine solche Maria von den sonst üblicherweise furchtlosen (*intrepida*) und nicht weinenden (*flentem non lego*) Mariendarstellungen unter dem Kreuz abweiche (Caillau 1842)⁷¹
- der *Chr.pat.* bringe Maria nicht als christlich-erhabene Herrin auf die Bühne, sondern als pagane Frau, die wie Hekabe und Medea fluche oder wie Phaidras Amme Selbstmord begehen wolle (D’Ancona 1891)⁷²
- der *Chr.pat.* gewinne durch die zahlreichen Klagereden der Maria ein insgesamt unverträgliches Übermaß in der Darstellung von Leidenschaften (Vossius 1647)⁷³
- der *Chr.pat.* müsse gerade deshalb, weil er infolge seiner leidenschaftlichen Marienfigur so viele παθήματα im Rezipienten erzeuge, als gute Tragödie gelten (Iriarte 1769)⁷⁴
- infolge der zahlreichen Schmerzensausbrüche der Maria werde im *Chr.pat.* nichts dem ehrwürdigen Thema angemessen dargestellt, weder Pathos noch sittliche Charaktere ergäben sich (Eichstädt 1816)⁷⁵

⁶⁷ Für die Erklärung der vermeintlichen Inkonsistenz Euripideïscher Dramenfiguren als psychologisch plausibel vgl. bspw. Gregory (2007), Aristoteles, Poetik 25,1460b33f. (s.o. S. 217).

⁶⁸ Baronius, 1846, 144. Für das Zitat siehe Abschnitt 2.2 Anm. 47.

⁶⁹ Bellarmin, 1644, 123. Für das Zitat siehe Abschnitt 2.2 Anm. 48.

⁷⁰ Cellier, 1738, 3,187. Für das Zitat siehe Abschnitt 2.2 Anm. 49.

⁷¹ Caillau, 1842, 4,600. Für das Zitat siehe Abschnitt 2.2 Anm. 50.

⁷² D’Ancona, ²1891, 1,15. Für das Zitat siehe Abschnitt 2.2 Anm. 51. Vgl. Sathas, 1878 u. Vernieri, 1948-1954.

⁷³ Vossius, 1647, 2,72. Für das Zitat siehe Abschnitt 2.2 Anm. 54.

⁷⁴ Iriarte, 1769, 368f. Für das Zitat siehe Abschnitt 2.2 Anm. 57.

⁷⁵ Vgl. Eichstädt, 1816, 27. Für das Zitat siehe Abschnitt 2.2 Anm. 58.

- das Wesen der Maria im *Chr.pat.* habe weder etwas von einer Gottesmutter an sich noch sei sie dadurch ein einheitlich konzipierter Charakter (Dietrich 1902)⁷⁶
- im „durchgängige[n] Hin- und Herfluten zwischen Klageergüssen über den trauer-vollen Ausgang der göttlichen Verheißungen und der Verherrlichung des Erlösungs-werks“ der Maria im *Chr.pat.* bestehe trotz aller Kritik daran prinzipiell kein „psy-chologische[r] Widerspruch“ (Klein 1865-1876)⁷⁷
- die „vielgerügten Widersprüche in Marias endlosen Expectorationen“ seien nicht „auch in ihren Motiven als psychologisch unwahr“ zu „verwerfen“ (Ellissen 1855)⁷⁸
- Marias Verzweiflung ab Vers 605 und anderswo stehe in nicht zu plausibilisieren-dem Widerspruch zu ihrem anderen Orts im *Chr.pat.* von ihr ausgebreiteten Wissen (Vakonakis 2011)⁷⁹

Was aber bringt ‚uns‘ das – d.h.: die Marienfigur des *Chr.pat.* als typisch Euripideische Heldin zu lesen – in Hinblick auf ‚unsere‘ Lektüre des *Chr.pat.* und seiner Marienfigur? D.h.: Welche Wirkungen ergeben sich daraus, wenn die Marienfigur des *Chr.pat.* als ty-pisch Euripideische Heldin wahrgenommen wird? Und was wiederum tragen diese zum Textverständnis des *Chr.pat.* und seiner Marienfigur bei?

Zunächst einmal lässt sich hierbei konstatieren, dass die Lektüre des *Chr.pat.* und seiner Marienfigur durch die ‚Brille‘ der Euripidesrezeption dazu führt, dass die Wider-sprüchlichkeit des Mariencharakters, welche darin liegt, dass sie unter dem Kreuz so wi-dersprüchliche Verhaltensweisen an den Tag legt – nämlich: äußerste Verzweiflung auf der einen und sichersten Glauben in die Wahrhaftigkeit des göttlichen Heilsplanes und stärks-te Hoffnung auf seine wahrhaftige Erfüllung auf der anderen Seite, die weder bei sich selbst noch bei anderen (bspw. ihren Freundinnen) den leisesten Zweifel zulassen –, nicht mehr als störend angesichts einer christlichen Tradition empfunden wird, in welcher Maria einen insgesamt duldsameren Charakter aufweist, sondern angesichts einer Euripidesrezeption als ein typisches Merkmal Euripideischer Dramen und seiner Heldinnen (und Helden) – wie zum Beispiel Medeas. Denn nicht nur sehen sich die Marienfigur des *Chr.pat.* und die Medeafigur der gleichnamigen Euripideischen Tragödie für ihre widersprüchlichen Verhal-tenswesen der Kritik ausgesetzt, sondern auch ist diese widersprüchliche und schwankende Marienfigur des *Chr.pat.* größtenteils über die intertextuellen Einschreibungen ihrer Reden in die *Medea* gestaltet.

Diese Sichtweise auf die Marienfigur des *Chr.pat.* als gerade in ihrer Widersprüchlich-keit typisch Euripideische Heldin wie bspw. Medea macht wiederum erst den Weg frei

⁷⁶ Dietrich, 1902, 46. Für das Zitat siehe Abschnitt 2.2 Anm. 2.2.

⁷⁷ Klein, 1865-1876, 600f.

⁷⁸ Ellissen, 1855, CV. Für das Zitat siehe Abschnitt 2.2 Anm. 63. Vgl. Cataudella, 1931, Cottas, 1931b, Cantarella, 1948 und Szymusiak, 1965.

⁷⁹ Vakonakis, 2011, 120. Für das Zitat siehe Abschnitt 2.2 Anm. 2.2.

für weitere Überlegungen, nach welchen diese Marienfigur (möglicherweise) absichtsvoll vom ‚Dichter‘ als eine solche κατ’ Εὐριπίδην gestaltet worden ist, wonach wiederum erst im Anschluss die Frage nach einer (möglichen/plausiblen) Absicht dieser widersprüchlichen Gestaltung der Marienfigur κατ’ Εὐριπίδην durch den ‚Dichter‘ des *Chr.pat.* gestellt werden kann.

Diese Annahme von der absichtsvollen Gestaltung einer widersprüchlichen Marienfigur κατ’ Εὐριπίδην durch den ‚Dichter‘ des *Chr.pat.* soll hier ausdrücklich auch die Möglichkeit miteinschließen, dass die sogenannte Dichterpräfatio nicht vom realen Dichter/Autor des *Chr.pat.* verfasst worden ist, sondern (möglicherweise) sekundärer Natur ist. Denn selbst wenn die einleitende Benennung der dramatischen Gestaltung κατ’ Εὐριπίδην sekundärer Natur wäre, so hätte ja in ihr bloß das Empfinden eines historischen (realen) Lesers Ausdruck gefunden, der während seiner (realen) Lektüre des *Chr.pat.* das Drama und seine Figuren κατ’ Εὐριπίδην aufgefasst hätte. Dieser historische Leser hätte also mit seiner einleitenden Benennung des *Chr.pat.* als κατ’ Εὐριπίδην die von ihm während des Lektüreprozesses antizipierte Textintention des von ihm imaginierten Dichters (= des impliziten oder idealen Dichters) bloß explizit gemacht; er hätte also aufgrund seiner sinnkonstituierenden Lektüre dem impliziten Dichter unterstellt, dieser habe sein Drama κατ’ Εὐριπίδην verfasst und wolle, dass dies auch von anderen Lesern so wahrgenommen werde, wobei die Benennung des *Chr.pat.* als κατ’ Εὐριπίδην einer Leseanweisung gleichkommt, welche alle folgenden Rezipienten dazu auffordert, danach zu suchen, was denn am *Chr.pat.* und an seinen Figuren Euripideisch ist. Oder anders ausgedrückt: Ein historischer Leser hätte die ihm für die Sinnkonstitution des *Chr.pat.* zentrale scheinende Textstrategie, wonach der *Chr.pat.* κατ’ Εὐριπίδην zu lesen sei, in der von ihm verfassten Dichterpräfatio explizit gemacht.

Unabhängig also davon, ob die Charakterisierung des *Chr.pat.* als κατ’ Εὐριπίδην vom realen Dichter/Autor stammt, oder ob diese dem idealen Dichter (= der Textstrategie) von einem historischen Leser bloß sekundär untergeschoben worden ist, so steht sie dennoch vor dem Beginn des Drama und steuert die Rezeptionshaltung, mit welcher der *Chr.pat.* und seine Figuren wahrgenommen werden. Die Marienfigur kann dabei, wie eben ausführlich dargelegt worden ist, in mehreren Hinsichten gemäß Euripidesrezeption als typisch Euripideische Heldin wahrgenommen werden. Und dies wiederum führt zu der oben bereits angesprochenen Frage nach der Absicht des (möglicherweise) realen Dichter/Autors, mehr aber noch des impliziten Dichters (= der Textstrategie): Mit welcher Wirkungsabsicht erhebt der implizite Dichter bzw. die Textstrategie eines christlichen Kreuzigungs- und Heilsdramas wie des *Chr.pat.* Maria als gerade in ihrer Widersprüchlichkeit und Emotionalität so typisch Euripideisch erscheinenden Heldin zur Protagonistin dieses Dramas?

Diesbezüglich lässt sich zunächst zweifelsohne konstatieren, dass Maria gerade dadurch, dass sie trotz ihres eigentlich bestehenden Wissens um die wahre Göttlichkeit ihres

Sohnes immer wieder um diesen wie eine gewöhnliche Mutter um ihr gewöhnliches Kind weint, d.h. gerade dadurch, dass sie in ihrem Schwanken und in ihrer Emotionalität typisch Euripideisch ist, als eine in höchstem Maße gewöhnliche Frau und Mutter wirkt. Ähnlich hierzu betont auch D’Ancona (1891), Maria erscheine im *Chr.pat.* durch ihre Taten und Reden wie eine pagane Frau („più della femmina pagana“), nicht aber wie die christliche Herrin („non della donna tant’ alto locata dal Christianesimo“),⁸⁰ Cataudella (1969), die Marienfigur des *Chr.pat.* sei infolge ihrer im Drama zur Schau gestellten exzessiven Menschlichkeit („eccessiva umanità“) eine einfache Mutter („semplicemente la madre“),⁸¹ oder Cottas (1931), die Marienfigur des *Chr.pat.* werde infolge der im *Chr.pat.* dargestellten Verzweiflung zur wahren Mutter Gottes („la vera Madre di Dio“).⁸²

Der *Chr.pat.* also stellt seine Maria, welche auf der einen Seite immer wieder selbst im Drama deutlich macht, dass sie durch die Einwohnung des göttlichen Logos in ihr weitreichenden Einblick in das göttliche Heilsplanen erhalten hat und daher im Prinzip Dinge versteht, die anderen (bspw. ihren Freundinnen) verschlossen bleiben (müssen), auf der anderen Seite infolge ihrer typisch Euripideisch wirkenden emotionalen Verzweiflungsreden immer wieder auch als ganzen Menschen dar. Denn in der Extremsituation, in welcher Maria im *Chr.pat.* direkt mit dem Tod ihres Sohnes konfrontiert wird und daran in typisch Euripideischer Art und Weise immer wieder gegen ihren Verstand bis hin zur Selbstaufgabe zu verzweifeln droht, bringt der *Chr.pat.* Marias wahrhaftiges und ganzes Mensch-Sein unmissverständlich Ausdruck. Und dies wiederum ist sowohl von christologischer als auch von mariologischer Bedeutung.

Von christologischer Bedeutung ist die im *Chr.pat.* in Euripideischer Art und Weise unmissverständlich als ganz Mensch dargestellte Marienfigur, weil dadurch sowohl die Wahrhaftigkeit der Inkarnation Gottes in der Gestalt Jesus’ als auch das wahre Gott-Sein Jesus Christus’ im Kontrast zum ganz-Mensch-Sein seiner Mutter Maria betont wird. Marias ganz-Mensch-Sein steht nämlich im *Chr.pat.* nicht nur einfach so in deutlichem Gegensatz zu der wahren Göttlichkeit ihres Sohnes, der sein Leiden am Kreuze sowohl freiwillig als auch gefasst und ohne Schmerzensäußerungen seinerseits erduldet,⁸³ sondern sein für die Erfüllung des göttlichen Heilsplanes so zentrales wahres Mensch-Sein, welches in Anbetracht seiner duldsamen Reaktion am Kreuz fast vergessen werden könnte, wird insbesondere auch durch Marias kontrastiv zur Schau gestelltes ganz Mensch-Sein überdeutlich. Dies gelingt dadurch, dass Marias im *Chr.pat.* so unmissverständlich zur Schau gestelltes ganz-Mensch-Sein das wahre Mensch-Sein ihres Sohnes als Rückseite derselben Medaille hervorhebt. An einer Stelle im Drama sagt Maria, ihr Sohn habe sein wahres Mensch-Sein von ihr erhalten, während er seine gleichzeitig dazu auch bestehende wahrhaft göttliche Natur von Gott, seinem Vater, weitergereicht bekommen habe. Jesus

⁸⁰ D’Ancona, ²1891, 1,15.

⁸¹ Cataudella, 1969, 449f. Vgl. Cataudella, 1931, 27–49; bes. 36.

⁸² Cottas, 1931a, 206f..

⁸³ So auch bspw. Cottas, 1931a, 206f. und Cataudella, 1969, 449f.

Christus als Marias und Gottes Sohn im *Chr.pat.* ist hier der διφύης (1795), der sein wahres Mensch-Sein von seiner Mutter, die selber ganz Mensch ist, erhalten hat, und der gleichzeitig mit derselben Wahrhaftigkeit, mit der er Mensch ist, auch Gott wie sein Vater ist.

Erst dadurch also, dass Jesus Christus διφύης und damit sowohl wahrhaftig Gott als auch wahrhaftig Mensch ist, kann er das Leiden der Menschheit, indem er es als solcher selbst durchlebt, auch hinwegnehmen. Deswegen also ist die Betonung von Marias ganz Mensch-Sein durch ihre Euripideïsche Darstellung im *Chr.pat.* christologisch so bedeutsam, weil nur Maria als ganz Mensch dieses wahrhaftig-Mensch-Sein an ihren Sohn hat weitergeben können. Durch Marias ganz-Mensch-Sein also, welches der *Chr.pat.* in Marias irrationaler Verzweiflung in Euripideïscher Art und Weise zeigt, wenn sie um ihren Sohn, von dem sie eigentlich weiß, dass er göttlich ist, wie um ein gewöhnliches Kind trauert, wird dessen wahres Mensch-Sein gespiegelt, welches in Anbetracht seines selbst nicht zur Schau gestellten Leidens beinahe vergessen werden könnte.

Von mariologischer Bedeutung ist die Betonung von Marias als typisch Euripideïscher Heldin ganz-Mensch-Sein im *Chr.pat.*, insofern damit denjenigen Tendenzen einer in den ersten nachchristlichen Jahrhunderten zunehmend erstarkenden praktischen Marienfrömmigkeit Grenzen gezogen werden, welche schließlich in byzantischer Zeit Maria zur Göttin neben ihrem Sohn erheben. Zwar ist für die offizielle Kirche in spätantiker und byzantinischer Zeit Maria, die Mutter Jesus Christus', immer nur ganz Mensch, der seine menschliche Natur an den Sohn Gottes weitergegeben hat, so scheint doch aber die Verleihung des Würdentitels Theotokos (Θεοτόκος) im Konzil von Ephesos im Jahre 431 sowohl als Ausdruck einer in der Praxis bereits erstarkten Marienfrömmigkeit als auch als (mehr oder weniger vergeblicher) Versuch gedeutet werden zu können, diese Tendenz des praktischen Glaubens einzudämmen bzw. in vertretbare Bahnen zu lenken.

So bezeugt bereits gegen Mitte/Ende des 2. Jh.s das apokryphe Protevangelium des Jakobus, dass Maria nicht nur wie im *Chr.pat.* ihrerseits den Sohn Gottes unbefleckt von Gott her empfangen habe, sondern auch selbst von ihrer Mutter schon unbefleckt von Gott her empfangen worden sei. Schon vor dem Konzil von Ephesos sieht sich daher Nestorius gezwungen, vor der Gefahr zu warnen, Maria selbst durch die Verleihung des Würdentitels der Gottesgebärerin (Θεοτόκος) in den Augen vieler erst zur Göttin zu machen.⁸⁴ Wie real diese Gefahr war, können Nachrichten von christlichen Sekten ab dem 4. Jh. zeigen, welche Maria neben Christus oder gar an seiner statt zur Gottheit erheben,⁸⁵ oder der Dialog

⁸⁴ Nestorius, *Sermones* Fr. 19,69–75 (Loofs).

⁸⁵ So berichtet bspw. Epiphanius (4. Jh.), von Frauen, den Kollyridianern, die anstelle Gottes, seine Mutter, Maria, in den christlichen Kult einführen wollen (*Ancoratus* 13,8 Ed. Holl; *Panarion* (= *Adversus haereses*) 1,159. 161, vgl. auch 3, 475,26f. Ed. Holl). Ähnliches steht auch bei Leontinos von Byzanz (6. Jh.) über die Philomarianiten (PG 86 1,1364B). Und der Patriarch Eutychios von Alexandria († 944) berichtet von marianitisch gesinnten Patriarchen und Bischöfen, die in Christus und Maria zwei Götter neben Gott sehen (PG 111,1006B–C). Siehe für die Diskussion den Abschnitt „Fehldeutungen der Gottesgebärerin als Göttin“ im RAC-Artikel von Klauser, 1983.

zwischen Isidor (4./5. Jh.) und dem christlichen Scholastiker Theologios, in welchem jener die Frage an Isidor stellt, welcher Unterschied zwischen der christlichen Verehrung der Gottesmutter (μητέρα θεοῦ) und der heidnischen Verehrung der Göttermutter (μητέρα θεῶν) überhaupt bestehe.

Darüber hinaus zeigt auch ein Griechisch-sprachiges Mariengebet aus dem 3./4. Jh., wie groß im praktischen Glauben die Anziehungskraft der Maria, der Mutter des Heilands, war, sodass gerade auch an sie Gebete um das persönliche Heil gerichtet wurden:

„Unter dein
Mitleid
fliehen wir,
Gottesgebälerin: Unsere
Hilferufe übersieh nicht
in der Not,
sondern aus den Gefahren
rette uns,
du allein Reine al-
lein Gebenedeite.“⁸⁶

Für Klauser (1983) zeigt dieses Gebet, dass die Anziehungskraft der Maria im praktischen Glauben im „mütterliche[n] Empfinden der Gottesgebälerin“ begründet liegt. Denn gerade die „Berufung auf das mütterliche Empfinden der Gottesgebälerin . . . verleiht dem Gebet eine gewisse Intimität, die in ein an Gott oder auch an Jesus gerichtetes Gebet kaum hineinpassen würde“.⁸⁷ Für Klauser markiert daher dieses frühe Mariengebet

„ein[en] neue[n] Abschnitt der christlichen Frömmigkeitsgeschichte: der Mutter Jesu wird jetzt eine bevorzugte Stellung unter den himmlischen Helfern eingeräumt; sie wird in der Theologie, nicht in der Praxis des Volkes, nur noch überboten von der Stellung des verklärten Gottmenschen“.⁸⁸

Um zum Abschluss zu kommen: Dadurch, dass der *Chr.pat.* in Euripedeischer Art und Weise Marias παθήματα in Anbetracht ihres leidenden Sohnes – ihren Hass auf die Täter, ihren eitlen Wunsch, ihr Sohn möge sich seinem Kreuzigungstod entziehen, ihre extreme Verzweiflung, ihre blinden Tränen oder ihren Wunsch, selbst zu sterben – zum Thema erhebt, wird nicht nur Marias ganz-Mensch-Sein betont, das sowohl christologisch wie mariologisch von Bedeutung ist, sondern auch Marias Mütterlichkeit und ihre damit in Zusammenhang stehende Menschlichkeit („Humanitas“), worunter hier ihre sympathetische Nähe zum Menschen, d.h. ihre grundsätzliche Fähigkeit, mit diesem mitzufühlen,

⁸⁶ PRyl. 470 in der Übersetzung von Klauser, 1983, 1078, dort auch der griechische Text sowie Literatur hierzu.

⁸⁷ Klauser, 1983, 1078.

⁸⁸ Klauser, 1983, 1078.

verstanden werden soll. Damit kann der *Chr.pat.* mit seiner Euripideïschen auf Menschlichkeit im weitesten Sinne ausgelegten Mariendarstellung mindestens zwei Publika gerecht werden, die sich natürlich meistens in einer Person treffen: Für ein theologisches Publikum stellt Marias heftige emotionale Bewegtheit in Euripideïscher Art und Weise angesichts des sterbenden Sohnes, von dem sie doch weiß, dass er eigentlich unsterblich ist, ihr ganz-Mensch-Sein im Gegensatz zur Göttlichkeit ihres Sohnes heraus, was, wie dargelegt worden ist, sowohl christologisch als auch mariologisch von Bedeutung ist.

Für ein praktisch glaubendes Publikum stellt Marias heftige emotionale Bewegtheit ihre Mütterlichkeit und ‚Humantitas‘ heraus, welche zentrale Aspekte für ihre Rolle der mütterlichen Helferin sind, unter deren mütterlich wirksamen Schutz der Gläubige fliehen kann. Hierzu passt, dass in eben dieser Rolle der mütterlichen Helferin Maria im letzten Gebet am Schluss des *Chr.pat.* auch angerufen wird. Der Gebetssprecher darf offenbar nach seiner Lektüre des *Chr.pat.* und seiner spezifisch Euripideïschen Marienfigur damit rechnen, dass eine solche Maria, welche im *Chr.pat.* zu so großer Sympathie mit dem Schicksal ihres Sohnes, um den sie sich doch eigentlich nicht fürchten müsste, dazu fähig ist, auch mit ihm sympathetisch mitzufühlen. Der *Chr.pat.* etabliert daher seine Maria, die in den zwei Gebeten am Schluss des *Chr.pat.* als Fürbitterin des Sünders bei ihrem Sohn (πρέσβις⁸⁹) angerufen wird, über das gesamte Drama hindurch in dieser Rolle und dieser Funktion als mütterliche Helferin durch seine Euripideïsche Mariendarstellung, welche diese in ihrem Widerspruch auf die Bühne bringt, dass sie zwar ganz Mensch ist, aber weitreichenden Einblick in den göttlichen Logos erhalten hat.

Nicht zuletzt wird dabei diese für die Textintention des *Chr.pat.* so zentral erscheinende Marienfigur als ganz Mensch erstens über die Konstruktion einer Maria als einer typisch Euripideïsch erscheinenden Heldenin erreicht, welche über ihr emotionales Seelenleben, welches in Widerspruch zu einem rational bereits erkannten und (wieder)erkennbaren Tatbestand steht, leidenschaftlich Auskunft gibt, und zweitens über die intertextuellen Einschreibungen der Marienreden in Euripides-Tragödien, allen voran die *Medea*. Denn wie der Euripideïschen Medea der Verstand gelöst wird, indem sich ihre sinnliche Wahrnehmung, von den erotischen Pfeilen der Sinnendinge getroffen und in erotische Raserei versetzt, sowohl in Kolchis als auch Korinth zur Führung ihrer Seele aufschwingt, so leidet auch in der hier vorgeschlagenen inter- und intratextuellen Lektüre des *Chr.pat.* Maria am Urfehler der Menschheit, sich als Mensch der unheilvolle Verführung durch die Sinnendinge nicht vollständig entziehen zu können. Maria, die im *Chr.pat.* immer Gefahr läuft, vom sinnlichen Wahrnehmungseindruck ihres so wahrhaft leidenden Sohnes vollständig überwältigt zu werden, weiß daher im *Chr.pat.* wie kein anderer nicht nur, wie die Gefahr der Verführung durch die Rückbesinnung auf das geistig Erkannte abgewendet werden kann, sondern auch, wie unwiderstehlich die „schlimme abscheuliche Plage der Menschen“ (μέγα πῆμα, μέγα στύγος ἀνθρώποισιν) ist, welche bereits Eva und Adam im Paradies und

⁸⁹ 2570: πρέσβιν δέδεξο μητέρα σήν, ὦ Λόγε ... 2589: καὶ πρέσβιν εὐπρόσδεκτον ἐς σὸν Υἱέα.

Medea in Kolchis und Korinth einst so verderblich um den Verstand gebracht hat.⁹⁰ Und genau als diese wird die Marienfigur des *Chr.pat.* durch ihre in ihrer emotionalen Widersprüchlichkeit liegende spezifisch Euripideische Charakterdarstellung zur idealen Helferin und Retterin des Sünders in Not. In dieser Marienfigur κατ' Εὐριπίδην scheint also, wie das Mariengebet am Schluss des *Chr.pat.* deutlich macht, der *Chr.pat.* seinen in der Dichterpräfatia selbst formulierten literarischen *skopos* zu erfüllen.

⁹⁰ Apoll. Rhod. 4,445–447: Σχέτλι' Ἔρως, μέγα πῆμα, μέγα στύγος ἀνθρώποισιν, / ἐκ σέθεν οὐλόμεναί τ' ἔριδες στοναχαί τε γόοι τε, / ἄλγεά τ' ἄλλ' ἐπὶ τοῖσιν ἀπείρονα τετρήχασιν. „Schrecklicher Eros, du schlimme abscheuliche Plage der Menschen! Von dir stammen verderbliche Zwietracht, Stöhnen und Klagen, dazu noch andere endlose Schmerzen, die <die Menschen> andauernd quälen.“ (Übers.: Glei und Natzel-Glei, 1996, 2,105)

Literaturverzeichnis

- Ambros, V. (1989). „Some Remarks on Semiotics of Drama“. In: P. Grzybek und G. Witte, Hg., *Issues in Slavic Literary and Cultural Theory*, 245–54. Bochum.
- Asmuth, B. (⁵1997). *Einführung in die Dramenanalyse*. (¹1980). Stuttgart.
- Augusti, J. C. W. (1855). „Mit welchem Rechte wird das theologische Drama, Χριστὸς πάσχων dem Gregor von Nazianz abgesprochen?“. (¹1816). In: A. Ellissen, Hg., *Die Tragödie ΧΡΙΣΤΟΣ ΠΑΣΧΩΝ, angeblich vom heiligen Gregorius von Nazianz*, LXXXV–XCII. Leipzig.
- Baer, R. A. (1970). *Philo's Use of the Categories Male and Female*. Leiden.
- Bailey, D. R. S. (1982). *Antologia Latina, Pars I: Carmina codicibus scripta. Fasc. 1: Libri Salmasiani aliorumque carmina. Rec. D. R. Shackleton Bailey*. Stuttgart.
- Baillet, A. (1722). *Jugemens des Savans sur les Principaux Ouvrages des Auteurs par Adrien Baillet. Revûs, corrigés et augmentés par M. de la Monnoye*. Paris.
- Baronius, C. (1846). *Caesaris S. R. E. Card. Baronii Annales Ecclesiastici*. Tomus primus, S. 444. Parisiis, Bruxellis.
- Baumbach, M. und P. von Möllendorff (2017). *Ein literarischer Prometheus. Lukian aus Samosata und die Zweite Sophistik*. Heidelberg.
- Beck, M. (2002). „s. v. Cento“. In: S. Döpp und W. Geerling, Hg., *Lexikon der antiken christlichen Literatur*, 143f.
- Beekes, R. (2010). *Etymological Dictionary of Greek. In two volumes. With the assistance of L. van Beek*. Leiden.
- Bellarmin, K. R. (1644). Roberti Bellarmini e societate Iesu S. R. E. Cardinalis *Descriptionibus ecclesiasticis*. Liber unus. Adiunctis indicibus undecim et brevi chronologie ab urbe condito usque ad annum. MDCXII. Ultima edition ab auctore et recognita. (¹1613). Köln.
- Bernard, A. und É. Bernard (1960). *Les inscriptions grecques et latines du Colosse de Memnon*. Paris.

- Bernardi, J. (1997). „A propos de l’authenticité grégorienne de la «Passion du Christ»“. In: *Kentron*, 13, 139–47.
- Binder, W. (1981). *Euripides. Sämtliche Tragödien und Fragmente in 6 Bänden*. Band 6: Fragmente, der Kyklop, Rhesos. Fragmente übersetzt von Gustav Adolf Seeck. Der Kyklop übersetzt von J. J. C. Donner. Rhesos übersetzt von W. Binder. Darmstadt.
- Bornemann, E. und E. Risch (1973). *Griechische Grammatik*. Frankfurt am Main.
- Börner-Klein, D. (2004). *Pirke de-Rabbi Elieser. Nach der Edition Venedig 1544 unter Berücksichtigung der Edition Warschau 1852*. Aufbereitet und übers. von Dagmar Börner-Klein. Berlin, New York.
- Böttrich, C. (1995). *Das slavische Henochbuch*, Band Bd. 5 (Apokalypsen), Lief. 7 von *Jüdische Schriften aus hellenistisch-römischer Zeit*. Gütersloh.
- Bowie, E. L. (1990). „Greek Poetry in the Antoine Age“. In: D. A. Russell, Hg., *Antonine Literature*. Oxford.
- Brambs, J. G. (1884). *De auctoritate tragoediae Christianae, quae inscribi solet Χριστὸς Παῶχων Gregorio Nazianzeno falso attributae*. Eichstadii.
- Brox, N. (1993). *Irenäus von Lyon. Epideixis, Adversus Haereses. Darlegung der apostolischen Verkündigungen. Gegen die Häresien 1*. Übersetzt und eingeleitet von Norbert Brox. Freiburg i. Br., Basel, Wien u.a.
- (1995). *Irenäus von Lyon, Adversus Haereses, Gegen die Häresien. 3*. Übersetzt und eingeleitet von Norbert Brox. Freiburg i. Br., Basel, Wien u.a.
- Burckhardt, J. (1898–1902). *Griechische Kulturgeschichte*. 4 Bände. Stuttgart.
- Buschor, E. (1972). *Euripides. Sämtliche Tragödien und Fragmente in 6 Bänden*. Tragödien übersetzt von Ernst Buschor. Herausgegeben von Gustav Adolf Seeck. Darmstadt.
- Byron, L. (1842). *The Works of Lord Byron*. Complete in One Volumes. With Notes by Thomas Moore, Lord Jeffrey, Sir Walter Scott et al. London.
- Caillau, D. A. B. (1842). *Sancti patris nostri Gregorii Nazianzeni, omnia quae extant opera*. Accurantibus D. A. B. Caillau. 4 tom. Ed. nova, Kapitel Appendix. Monitum novi editoris in tragoediam: *Christus patiens*, Bd. 4, S. 599–601.
- Cantarella, R. (1948). *Poeti Byzantini*, S. 197–201. Milano.
- Cataudella, Q. (1931). „Drammi cristiani greci“. In: *Dionisio*, 3, 27–40.
- (1969). *Saggi sulla Tragedia Graeca*, S. 443–478. Messina, Firenze.

- Ceillier, D. R. (1738). *Histoire generale des auteurs sacres et ecclesiastiques*. Tome troisième, S. 196–198. Paris.
- Chantraine, P. (2009). *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*. Achevé par J. Taillardat, O. Masson et J.-L. Perpillou, avec, en supplément, les Chroniques d'étymologie grecque (1-10) rassemblées par A. Blanc, Ch. de Lamberterie et J.-L. Perpillou. Paris.
- Cohn, L., I. Heinemann, M. Adler und W. Theiler (1962). *Philo von Alexandrien*. Die Werke in Deutscher Übersetzung. Herausgegeben von Leopold Cohn, Isaak Heinemann, Maximilian Adler und Willy Theiler. Berlin.
- Cottas, V. (1931a). *Le théâtre à Byzance*, S. 229 und S. 197–249. Paris.
- (1931b). *L'influence du drame "Christos Paschon" sur l'art chrétien d'Orient*. Paris.
- Courtney, E. (1998). „s. v. Fescennini versus“. In: H. Cancik und H. Schneider, Hg., *DNP* (Band 4), Sp. 483. Stuttgart.
- Crusius, O. (1899). „Cento“. In: *RE* (Band III, 2), Sp. 1929–32. Georg Wissowa, Stuttgart.
- Culler, J. (2002). *Literaturtheorie. Eine kurze Einführung*. Aus dem Englischen übersetzt von Andreas Mahler. Stuttgart.
- Cullmann, O. (³1959). „Kindheitsevangelien“. In: *Neutestamentische Apokryphen. In deutscher Übersetzung*. 3., völlig neubearbeitet Auflage, herausgegeben von Wilhelm Schneemelcher. 1. Band: Evangelien, 272–311. Tübingen.
- D'Ancona, A. (²1891). *Origini del teatro italiano*. Libri tre. Con due appendici sulla rappresentazione drammatica del contado toscano e sul teatro mantovano nel sec. XVI. Seconda edizione. Rivista ed accresciuta. Torino, Firenze, Roma.
- Dietrich, K. (1902). *Geschichte der byzantinischen und neugriechischen Literatur*, S. 45–9. Leipzig.
- Diggle, J. (1981, 1984, 1994). *Euripidis fabulae editit J. Diggle* (Tomus I–III). Oxford.
- Dodds, E. R. (2001). „Euripides the Irrationalist“. (¹1973). In: Ders., Hg., *The Ancient Concept of Progress and Other Essays on Greek Literature and Belief*, 78–91. Oxford.
- Dölger, F. (1934). „Die Blutsalbung des Soldaten mit der Lanze im Passionsspiel Christus Patiens. Zugleich ein Beitrag zur Longinus-Legende“. In: *Antike und Christentum*, 4, 81–94.
- Dostálová, R. (1982). „Die byzantinische Theorie des Dramas und die Tragödie Christus Paschon“. In: *JÖB*, 32(3), 73–82.

- Ebener, D. (2010). *Euripides. Ausgewählte Tragödien*. In zwei Bänden. Griechisch und deutsch. Aus dem Griechischen von Dietrich Ebener. Herausgegeben von Bernhard Zimmermann. Mannheim.
- Eco, U. (²2004). *Zwischen Autor und Text. Interpretation und Überinterpretation. Mit entwürfen von Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooke-Rose und Stefan Collini*. Aus dem Englischen von Hans Günther Holl. (¹1990). München.
- (³1998). *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*. (¹1990). München.
- (³2004). *Die Grenzen der Interpretation*. Aus dem Italienischen von Günther Memmert. (¹1992). München.
- (⁸1987). *Nachschrift zum ›Namen der Rose‹*. München.
- Effe, B. (1999). *Theokrit, Gedichte, griechisch-deutsch*. Herausgegeben und übersetzt von Bernd Effe. Darmstadt.
- Eichstädt, H. K. A. (1816). *Drama christianum, quod Χριστὸς πάσχωι inscribitur, num Gregorio Nazianzeno tribuendum sit*. Orationem academicam qua Memoria Augustanae Confessionis ex lege Beneficii Lynckeriani die XXVIII. Februarii hora X in templo Paulino renovabitur rite indicturus, quaestionem proposuit Henricus Carolus Abrah. Eichstadius. Jena.
- Ellissen, A. (1855). *Die Tragödie ΧΡΙΣΤΟΣ ΠΑΣΧΩΝ, angeblich vom heiligen Gregorius von Nazianz*. Im Originaltext und zum ersten Mal in metrischer Verdeutschung mit literar-historischer Einleitung und erläuternder Analyse. Leipzig.
- Else, G. F. (1957). *Aristotle's Poetics: The Argument*. Leiden.
- Ernout, A. und A. Meillet (⁴2001). *Dictionnaire étymologique de la langue latine: Histoire des mots*. Paris.
- Foley, H. (2001). *Female Acts in Greek Tragedy*. Princeton, Oxford.
- Follieri, E. (1991/92). „Ancora una nota sul Christus Patiens“. In: *BZ*, 84/85, 343–6.
- Freytag, G. (1863). *Technik des Dramas*. Leipzig.
- Friedländer, P. (1926). *Die griechische Tragödie und das Tragische*. Berlin.
- Friedmann, K. (²1966). *Die Rolle des Erzählers in der Epik*. (¹1910). Darmstadt.
- Frisk, H. (1960). *Griechisches etymologisches Wörterbuch*. Heidelberg.

- Genette, G. (³2010). *Die Erzählung*. 3., durchgesehene und korrigierte Auflage, übersetzt von Andreas Knop, mit einem Nachwort Jochen Vogt, überprüft und berichtigt von Isabel Kranz. (¹1972/1983). München.
- Glei, R. und S. Natzel-Glei (1996). *Apollonios von Rhodos: Das Argonautenepos*. Hrsg., übers. und erl. von Reinhold Glei u. Stephanie Natzel-Glei. Darmstadt.
- Glei, R. F. (2006). „Vergil am Zeug flicken. Centonische Schreibstrategien und die Centones ex Virgilio des Lelio Capilupi“. In: R. F. G. und R. Seidel, Hg., *'Parodia' und Parodie*, 287–320.
- (2009). „Aufstand gegen den Textsinn: Zum Lucan-Cento des Pierre Chrétien (1588)“. In: C. Walde, Hg., *Lucans Bellum Civile. Studien zum Spektrum seiner Rezeption von der Antike bis ins 19. Jahrhundert*, 221–254.
- Golgea, J. (1960). *Der Homerische Psalter: Studien über die dem Apollinarios von Laodikeia zugeschriebene Psalmenparaphrase*. Ettal.
- Görler, W. (1974). „'Undramatische' Elemente in der griechisch-römischen Komödie. Überlegungen zum Erzählerstandpunkt im Drama“. In: *Poetica*, 4, 259–84.
- Grant, R. M. (1997). *Irenaeus of Lyon*. London, New York.
- Gregory, J. (2007). „Euripidean Tragedy“. In: Dies., Hg., *A Companion to Greek Tragedy*, Blackwell Companions to the Ancient World Series, 251–70. Chichester, Malden.
- Grenfell, B. P. und A. S. Hunt (1899). *The Oxyrhynchus Papyri*. Ed. with Trans. and Notes Bernard P. Grenfell, Arthur S. Hunt. London.
- Gülich, E. (1976). „Ansätze zu einer kommunikationsorientierten Erzähltextanalyse (am Beispiel mündlicher und schriftlicher Erzähltexte)“. In: W. Haubrich, Hg., *Erzählforschung. Theorien, Modelle und Methoden der Narrativik*, 224–56. Göttingen.
- Haeuser, P. (1917). *Des Heiligen Philosophen und Martyrers Justinus „Dialog mit dem Juden Tryphon“*. Aus dem Griechischen übersetzt und mit einer Einleitung versehen von Dr. Philipp Haeuser. Kempten, München.
- Hamburger, K. (1951). „Zum Strukturproblem der epischen und dramatischen Dichtung“. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 25, 1–26.
- (²1968). *Die Logik der Dichtung*. Zweite, stark veränderte Auflage. (¹(1957)). Frankfurt am Main.
- Hansen, D. U. (2005). *Theognis. Frühe griechische Elegien*. Übersetzt und kommentiert von Dirk Uwe Hansen. Darmstadt.

- Hempfer, K. W. (2014). *Lyrik. Skizze einer systematischen Theorie*. Stuttgart.
- Herzog, R. (1975). *Die Biblepik der lateinischen Spätantike. Formgeschichte einer erbaulichen Gattung*. Band 1. München.
- Hofmann, J. B. (1966). *Etymologisches Wörterbuch des Griechischen*. Darmstadt.
- von Holzinger, C. (2007). *Lykophron, Alexandra*, Griechisch und deutsch mit erklärenden Anmerkungen. Hildesheim, Zürich, New York.
- Hörander, S. W. (1988). „Lexicalische Beobachtungen zum Christus Paschon“. In: E. Trapp, J. Diethart, G. Fatouros, A. Steiner und W. Hörander, Hg., *Studien zur byzantinischen Lexikographie*, Byzantina Vindobonensia, 183–202. Wien.
- Horn, A. (1998). *Theorie der literarischen Gattungen. Ein Handbuch für Studierende der Literaturwissenschaft*. Würzburg.
- Hörschele, R. (2010). *Die Blütenlesende Muse. Poetik und Textualität antiker Epigrammsammlungen*. Tübingen.
- Hose, M. (2008). *Euripides. Der Dichter der Leidenschaften*. München.
- Hunger, H. (1969/70). „On the Imitation (ΜΙΜΕΣΙΣ) of Antiquity in Byzantine Literature“. In: *Dumbarton Oaks Papers*, 23/24, 15–38.
- (1971). „Rez. André Tulier: Recherches critiques sur la tradition du texte Euripide (Études et commentaires 68)“. In: *Gnomon*, 43, 123–30.
- (1978). *Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner*. 2 Bände. München.
- Ibsen, H. (1967). *Briefe. Eine Auswahl*. Hrg. v. A. Carlsson. Stuttgart.
- Ingarden, R. (⁴1972). *Das literarische Kunstwerk. Mit einem Anhang von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel*. (¹(1930)). Tübingen.
- Iriarte, J. (1769). *Regiae Bibliothecae Matritensis codices graeci mss.* Volumen prius, S. 367f. Matriti.
- Iser, W. (²1979). *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. (¹1972). München.
- J. J. Kaeney und R. Lamberton, Hg. (1996). *[Plutarch], On the Life and Writings of Homer*. Atlanta.
- Jost, R. (). „Hure / Hurerei (AT)“.

- Kaibel, G. (1878). *Epigrammata graeca ex lapidibus conlecta*. Nachdruck: Hildesheim 1965.
- Kayser, W. (1958). „Wer erzählt den Roman?“. In: *Die Vortragsreise. Studien zur Literatur*, 82–101. Bern.
- Klauser, T. (1983). „s. v. Gottesgebärerin“. In: ***, Hg., *RAC* (Band 12).
- Klein, J. L. (1865-1876). *Geschichte des Dramas*. 13 Bände, 3. Bd., S. 599–634. Leipzig.
- Korthals, H. (2003). *Zwischen Drama und Erzählung*. Berlin.
- Krenkel, W. (1970). *Lucilius, Satiren. Lateinisch und deutsch*. Leiden.
- Kroetz, F. X. (1970). *Heimarbeit, Hartnäckig, Männersache*. Frankfurt am Main.
- Küchler, M. (1986). *Schweigen, Schmuck und Schleier. Drei neutestamentliche Vorschriften zur Verdrängung der Frauen auf dem Hintergrund einer frauenfeindlichen Exegese des Alten Testaments im antiken Judentum*. Freiburg, Schweiz.
- Kunzmann, F. und C. Hoch (1994). „Cento“. In: G. Ueding, Hg., *HWRh*, 148–57. Tübingen.
- Lachmann, R. (1982). „***“. In: R. Lachmann, Hg., *Dialogizität, ***-****. München.
- Lesky, A. (³1972). *Die Tragische Dichtung der Helenen*. Dritte, völlig neubearbeitete und erweiterte Auflage. Göttingen.
- Letronne (1923). „Explication d’une Inscription greque du colosse de Memnon, tracée par un poète homérique, membre du Musée d’Alexandrie“. In: *Journal des Savants*, 751–58.
- Leuvenklaius, I. (1571). *Operum Gregorii Nazianzeni tomi tres ... editio ... elaborata est per I. Leuvenklaium*, S. 921. Basileae.
- Liu, J. (2009). *Collegia Centonariorum. The Guilds of Textile Dealers in the Roman West*. Boston.
- Ludwich, A. (1897). ***. ***.
- Magnin, M. (Janvier 1849). „Christus Patiens, Ezechieli et christianorum poetarum reliquiae dramaticae. Ex codicibus emendavit et annotatione critica instruxit Fred. Dübner. Parisiis 1847. *Deuxième Article*“. In: *Journal des Savants*, 12–26.
- Maher, M. (1992). *Targum Pseudo-Jonathan: Genesis*. Transl. with introd. and notes by Michael Maher. The Aramaic Bible. *Volume 1B*. Edinburgh.

- Mann, T. (1968). „Versuch über das Theater“. In: *Schriften und Reden zur Literatur, Kunst und Philosophie*, hrg. v. H. Bürgin, 3 Bände, I, 7–36. Frankfurt am Main.
- Marušič, J. (2001). „Poets and Mimesis in the *Republic*“. In: P. Destrée und F.-G. Herrmann, Hg., *Plato and the Poets*, 217–40. Leiden, Boston.
- Mascialino, L. (1964). *Lycophronis Alexandra*. Leipzig.
- Mathieu, J.-M. (1997a). „C’est mon enfant, je sais comment je l’ai engendré: Grégoire de Nazianze (?), Christus patiens, passim“. In: *Kentron*, 13, 111–17.
- (1997b). „Remarques sur la métrique du CHRISTUS PATIENS“. In: *Kentron*, 13, 93–110.
- de Montmollin, D. (1951). *La Poétique d’Aristote: Text primitif et additions ultérieures*. Neuchâtel.
- Most, G. W. (2008). „On the Authorship of the ‘Christus Patiens’“. In: A. Jördens, H. A. Gärtner, H. Görgemanns und A. M. Ritter, Hg., *Quaerite faciem eius semper*. Studien zu den geistesgeschichtlichen Beziehungen zwischen Antike und Christentum. Dankesgabe für Albrecht Dihle zum 85. Geburtstag aus dem Heidelberger „Kirchenväterkolloquium“, 229–40. Hamburg.
- Mukařovský, J. (1967 [1937/1940]). „Zwei Studien über den Dialog“. In: *Kapitel aus der Poetik*, 108–53. Frankfurt am Main.
- Müller-Sievers, H. (1989). „Patchwork und Poesie. Bemerkungen zum antiken Cento“. In: *Denkzettel Antike. Texte zum Kulturellen Vergessen*, 229–38. Gerburg Treusch-Dieter, Wolfgang Pircher, Berlin.
- de Nessel, D. (1690). *Breviarium et Supplementum Commentariorum Lambecianorum* Vindebonae, Norimbergae.
- Page, D. (1972). *Aeschylus septem quae supersunt tragoedias editit Dennys Page*. Oxford.
- Pfister, M. (1982). *Das Drama. Theorie und Analyse, Information und Synthese*. München, 3 Auflage.
- (1985). „Konzepte der Intertextualität“. In: U. Broch und M. Pfister, Hg., *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, 1–30. Tübingen.
- Philonenko-Sayar, B. und M. Philonenko (1982). *Die Apokalypse Abrahams*, Band Bd. 5 (Apokalypsen), Lief. 5 von *Jüdische Schriften aus hellenistisch-römischer Zeit*. Gütersloh.
- Pinter, H. (1964). „Writing for the Theatre“. In: *Evergreen Review*, 33 (Aug.-Sept.), 80–3.

- Podlecki, A. J. (2005). *Prometheus bound / Aeschylus. Ed. with introd., transl. and commentary by A. J. Podlecki.* Oxford.
- Pohlenz, M. (1930). *Die griechische Tragödie.* Leipzig.
- Pollmann, K. (1997). „Jesus Christus und Dionysos. Überlegungen zu dem Euripides-Cento ‚Christus Patiens‘“. In: *JÖByz*, 47, 87–106.
- Pontani, F. (2006). „Homer, the Bible, and Beyond. A Note on Chr. Pat. 83-7“. In: *CQ*, 56, 661–64.
- Possevin, A. (1593). *Bibliotheca selecta qua agitur de ratione studiorum*, Bd. 2, S. 289 u. 300f. Romae.
- Puchner, W. (1992). „Theaterwissenschaftliche und andere Bemerkungen zum Christus patiens“. In: *AAWW*, 129, 93–143.
- (2002). „Acting in the Byzantine Theatre: Evidence and Problems“. In: P. Easterling und E. Hall, Hg., *Greek and Roman Actors*, 304–24.
- Rießler, P. (1928). *Altjüdisches Schrifttum außerhalb der Bibel.* Übersetzung und herausgegeben von Paul Rießler. Augsburg.
- Rivet, A. (1651). *Critici sacri libri IV.* Quarta editio. Genevae.
- de Romilly, J. (1968). *Time in Greek Tragedy.* Ithaca (N. Y.).
- Rondholz, A. (2012). *The Versatile Needle. Hosodius Geta's Cento ›Medea‹ and its Tradition.* Berlin, Boston.
- Rumois-Hasler, U. (1982). *Dramatischer Dialog und Alltagsdialog im wissenschaftlichen Vergleich. Die Struktur der dialogischen Rede bei den Dramatikerinnen Marieluise Fleisser („Fegfeuer in Ingolstadt“) und Else Laske-Schüler („Die Wupper“).* Bern.
- Rupé, H. (¹²2004). *Homer: Ilias.* Übertragen von Hans Rupé. München.
- Russell, D. A. (1983). *Greek Declamation.* Cambridge.
- Sandnes, K. O. (2011). *The Gospel According to Homer and Virgil*. [Supplements to Novum Testamentum 138].
- Sathas, K. (1878). *Ἱστορικὸν δοκίμιον περὶ τοῦ θεάτρου καὶ τῆς μουσικῆς τῶν Βυζαντινῶν ἥτοι εἰς τὸ Κρητικόν Θέατρον.*
- Schelkle, K. H. (1954). „s. v. Cento“. In: T. Klauser, Hg., *RAC* (Band 2), Sp. 972f. Stuttgart.

- von Schirnding, A. (⁴2007). *Hesiod. Theogonie, Werke und Tage*. Griechisch-deutsch. Herausgegeben und übersetzt von Albert von Schirnding. Mit einer Einführung und einem Register von Ernst Günther Schmidt. Düsseldorf.
- Schlegel, A. W. (1966). *Kritische Schriften und Briefe*, Bd. 5: Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur, Erster Teil. Stuttgart.
- Schlegel, F. (1979). „Über die weiblichen Charaktere in den griechischen Dichtern“. (¹1794). In: E. Behler, Hg., *Friedrich Schlegel. Studien des Klassischen Altertums*. Paderborn, München, Wien.
- Schleiermacher, F. (⁶2011). *Platon, ΠΟΛΙΤΕΙΑ, Der Staat, Bearbeitet von Dietrich Kurz, Griechischer Text von Émile Chambry, Deutsche Übersetzung von Friedrich Schleiermacher*. (¹1971). Darmstadt.
- Schmid, W. (1940). *Geschichte der griechischen Literatur*. Erster Teil: Die klassische Periode der griechischen Literatur. Dritter Band: Die griechische Literatur zur Zeit attischen Hegemonie nach dem Eingreifen der Sophistik. 1. Hälfte. Handbuch der Altertumswissenschaft.
- Schmitt, A. (2008). *Aristoteles. Poetik*. Übersetzt und erläutert von Arbogast Schmitt. Darmstadt.
- Schönberger, O. (1993). *Kolluthos: Raub der Helena*. Griechisch-deutsch. Einleitung, Text, Übersetzung und Anmerkungen von Otto Schönberger. Würzburg.
- Schorn, S. (2004). *Satyros aus Kallastis. Sammlung der Fragmente mit Kommentar*. Basel.
- Shaw, G. B. (1958). *Shaw on Theatre*, hrg. v. E. J. West. London.
- Sly, D. (1990). *Philo's Perception of Women*. Atlanta, Georgia.
- Söll, G. (1989). „s. v. Eva-Maria-Parallele“. In: *Marienlexikon* (Band 2), 420f. Erzabtei St. Ottilien.
- Spicq, C. (1978). *Notes de lexicographie néo-testamentaire*. 2 vol. Göttingen.
- Stanzel, F. K. (⁴1989). *Theorie des Erzählens*. Göttingen.
- Strindberg, A. (1966). *Über Drama und Theater*, hrg. v. M. Kesting u. V. Arpe. Köln.
- Swart, G. J. (1990a). „The Christus patiens and Romanos the Melodist: Some Considerations on his Dating“. In: *AClass*, 33, 53–64.

- (1990b). *A historical-critical evaluation of the play Christus patiens, traditionally attributed to Gregory of Nazianzus*. Dissertation University of Pretoria 1990.
- Szondi, P. (1956). *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt am Main.
- Szymusiak, J. M. (1965). *Grzegorz Teolog. U źródeł chrześcijańskiej myśli IV wieku*, S. 25–28 (Zusammengefasst von F. Trisoglio (1974) 407f.). Poznań.
- Thornton, B. S. (1997). *Eros: The Myth of Ancient Greek Sexuality*. Boulder.
- Toolan, M. J. (1991). *Narrative. A Critical Linguistic Introduction*. London, New York.
- Trisoglio, F. (1974). „Il Christus patiens. Rassegna delle attribuzioni“. In: *Rivista di Studi Classici*, 22, 351–423.
- (1996). *San Gregorio di Nazianzo e il Christus Patiens: il problema dell'autenticità gregoriana del dramma*.
- (2002). „Datazione del Christus patiens e titolazione bizantina della Vergine“. In: *Accademia delle Scienze di Torino, Memorie di Scienze Morali*, 26, 161–256.
- Tschauder, G. (1991). „Wer 'erzählt' das Drama? Versuch einer Typologie des Nebentextes“. In: *Sprache und Literatur*, 22(2), 50–67.
- Tuilier, A. (1969). *Grégoire de Nazianze. La Passion du Christ*. Introduction, texte critique, traduction, notes et index par Andre Tuilier. Sources Chrétiennes 149. Paris.
- Unger, D. J., Hg. (1992). *St. Irenaeus of Lyons Against the heresies I, Book I*. Translated and Annotated by Dominic J. Unger. New York, Mahwah.
- Usher, M. D. (1998). *Homeric Stitchings. The Homeric Centos of the Empress Eudocia*. Lanham, Boulder, New York, Oxford.
- Vakonakis, N. (2011). *Das griechische Drama auf dem Weg nach Byzanz. Der euripideische Cento „Christos Paschon“*. Tübingen.
- Vernieri, N. (1948-1954). „s. v. Christos Paschon“. In: G. Pizzardo und P. Paschini, Hg., *Enciclopedia Cattolica* (Vol. 3), Col. 1570.
- Verweyen, T. und G. Witting (1991). „The Cento. A Form of Intertextuality from Montage to Parody“. In: H. F. Plett, Hg., *Intertextuality*, 165–178. Berlin, New York.
- (1993). „Der Cento. Eine Form der Intertextualität von der Zitatmontage zur Parodie“. In: *Euphorion*, 87, 1–27.
- Vossius, G. J. (1647). *Poeticarum Institutionum. Libri tres*, II, 72. Amstelodami.

- Walde, A. (1938). *Lateinisches etymologisches Wörterbuch*. Neubearbeitete Auflage von J. B. Hofmann. Heidelberg.
- Walsh, R. (1997). „Who is the Narrator?“. In: *Poetics Today*, 18(4), 495–513.
- Watzinger, C. (1901). „Mimologen“. In: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung*, 26, 1–8.
- Weber, D. (1989). *Der Geschichtenerzähler. Ein Begreifbuch von höheren und niederen Erzähl-Sachen*. Wuppertal.
- (1998). *Erzählliteratur. Schriftwerk. Kunstwerk*. Göttingen.
- Werling, S. (1989). *Handlung im Drama. Versuch einer Neubestimmung des Handlungsbegriffs als Beitrag der Dramenanalyse*. Frankfurt am Main, Bern, New York.
- Werner, O. (⁶2005). *Aischylos: Tragödien*. Übersetzt von Oskar Werner. Herausgegeben von Bernhard Zimmermann. Düsseldorf, Zürich.
- Wilson, N. G. (1983). *Scholars of Byzantium*. London.
- Wojtylak-Heszen, A. (2004). *Tragedia późnoantyczna ΧΡΙΣΤΟΣ ΠΑΣΧΩΝ a jej źródła klasyczne*. Kraków.
- Wünsche, A. (1881). *Der Midrach Bereschit Rabba. Die Haggadische Auslegung der Genesis. Zum ersten Mal in Deutsche übertragen von August Wünsche*. Leipzig.
- Zimmer, R. (1982). *Dramatischer Dialog und außersprachlicher Kontext. Dialogformen in deutschen Dramen des 17. bis 20. Jahrhunderts*. Göttingen.
- Zimmermann, B. (1997). „Aristophanes als Interpret der Euripideischen Tragödie“. In: U. Criscuolo und R. Maisano, Hg., *Synodia. Studia humanitatis Antonio Garzya septuagenario ab amicis atque discipulis dicata*. Napoli.
- Zumbusch, C., Hg. (2010). *Pathos. Zur Geschichte einer problematischen Kategorie*. Berlin.
- Zürcher, W. (1947). *Die Darstellung des Menschen im Drama des Eripides*. Basel.